REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Volumen 33 2024

Cátedra de Flamencología de Jerez

Consejo Editorial

Manuel Naranjo Loreto (coordinador)
Francisco Rodríguez Pereira
María Jesús Ruiz Fernández
Alicia González Sánchez
Carmen Penélope Pulpón Jiménez

Edita

Cátedra de Flamencología de Jerez

Colabora

Centro Andaluz de Documentación del Flamenco

Corrección y maquetación

Óscar Carrera Sánchez

Impresión

Artesano de la Impresión. Jerez

Portada y contraportada

"El guitarrista", de Eloy Rodríguez (1986). Archivo Centro Andaluz de Documentación del Flamenco. Diseño de Rubén Carrera

ISSN: 2530-4380

http://revistadeflamencologia.es

Licencia Creative Commons: Reconocimiento-NoComercial- SinObraDerivada 3.0 España (CC BY-NC-ND 3.0 ES)

SUMARIO

Editorial 5

FRANCISCO JAVIER IBÁÑEZ CORRALES. Rafael del Águila. Apuntes biográficos y testimonios de cinco de sus alumnos 6

DAVID MONGE GARCÍA. Los registros sonoros de Javier Molina y su acompañamiento al cante de Manuel Torres. Transcripción y estudio de estilo 23

ANTONIO MARTÍN MORENO Y GLORIA EMPARAN. Franz Liszt: *los gitanos y su música en Hungría* (1859), primer tratado de musicología que reivindica la música de los gitanos. (En el sexto centenario de la llegada de los gitanos a España) 65

CARMEN PENÉLOPE PULPÓN. El flamenco como Patrimonio Inmaterial Universal de la Humanidad y la realidad educativa de la comunidad andaluza: ¿nos vamos por fiesta? 85

Autores 105

EDITORIAL

Iniciamos este 2025 con una nueva edición de la Revista de Flamencología, una publicación que cuenta con el respaldo una vez más de la Junta de Andalucía a través de la Delegación Territorial de Cultura, Deporte y Turismo, que alcanza ya su número 33 desde que viera por primera vez la luz en 1995 y que supone la cuarta en esta nueva andadura de la Cátedra iniciada en 2020.

El trabajo de Manuel Naranjo Loreto y María Jesús Ruiz, coordinadores de la misma, ha servido de apoyo a los articulistas de este número, en el que, gracias a los trabajos de Carmen Penélope Pulpón, Francisco Javier Ibáñez, David Monge y Antonio Martín, recorreremos temáticas tan curiosas e interesantes como la guitarra de Jerez, repasando las figuras de Rafael del Águila y Javier Molina Cundí, la presencia del flamenco dentro del ámbito docente, y la conmemoración del 600 aniversario de la llegada del pueblo gitano a España.

Precisamente, con esta efeméride se ahonda en la vinculación del compositor austrohúngaro Franz Liszt con el pueblo gitano gracias a sus *Rapsodias húngaras*, y, además, sirve de nexo de unión con uno de los anhelos de Jerez de la Frontera en su camino a la Capitalidad Cultural Europea de 2031, como ciudad inclusiva en este ámbito.

Levantamos pues el telón de un 2025 especialmente cautivador para la Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos Andaluces, pues durante el transcurso del mismo se desarrollarán actividades consolidadas como los Premios Nacionales de Flamenco, la recuperación del ciclo Noches de San Juan, en honor a nuestro admirado Juan de la Plata, así como un programa destinado a promover a Jerez como Capital Europea de la Cultura.

Para poder lanzar este número 33 de la Revista de Flamencología, desde la Cátedra queremos agradecer el respaldo una vez más de la Junta de Andalucía en este quehacer divulgador, y a entidades como Clínicas Beiman y Williams & Humbert, además de Óscar Carrera, encargado de la maquetación y diseño de la misma.

RAFAEL DEL ÁGUILA. APUNTES BIOGRÁFICOS Y TESTIMONIOS DE CINCO DE SUS ALUMNOS

FRANCISCO JAVIER IBÁÑEZ CORRALES

Resumen. Extracto del Trabajo de Fin de Máster que acabamos de defender en la Universidad de Cádiz sobre Rafael del Águila y la transmisión de su pedagogía. Concretamente, el trabajo de campo que reúne entrevistas a cinco alumnos suyos: Alfredo Benítez, Jacinto Gutiérrez, José Márquez Molero, Pedro Carabante y Alberto San Miguel. Antes de las transcripciones de las entrevistas, introducimos el tema con una recopilación de datos que hemos podido reunir en torno a su biografía.

Palabras clave: Rafael del Águila, Jerez, guitarra flamenca, toque flamenco, escuela jerezana.

Abstract. Extract from the Master's Thesis that we have recently defended at the University of Cádiz, on Rafael del Águila and the transmission of his pedagogy. Specifically, the fieldwork that brings together interviews with five of his students: Alfredo Benítez, Jacinto Gutiérrez, José Márquez Molero, Pedro Carabante and Alberto San Miguel. Before the transcripts of the interviews, we introduce the topic with a compilation of data that we have been able to gather around his biography.

Keywords: Rafael del Águila, Jerez, flamenco guitar, flamenco toque, Jerez school.

Introducción

Este artículo constituye un extracto del Trabajo de Fin de Máster que acabamos de defender en la Universidad de Cádiz, en torno al maestro de guitarra jerezano Rafael del Águila (Ibáñez Corrales, 2024).[1] De los diferentes apartados que lo estructuran, dada la cercanía con el protagonista, hemos seleccionado el capítulo que, a modo de trabajo de campo, reúne entrevistas a entrañables alumnos suyos: Alfredo Benítez, Jacinto Gutiérrez y José Márquez Molero, los tres entrevistados directamente, y Pedro Carabante y Alberto San Miguel, contactados indirectamente por correo electrónico. Antes de las transcripciones de las entrevistas, y para contextualizar el tema, hemos considerado necesario dar cuenta de la recopilación de datos que hemos podido reunir en torno a su biografía.

Investigar sobre la vida y obra de Rafael del Águila: los inicios

Antes de especificar los datos que hemos recopilado sobre Rafael del Águila, queremos establecer los primeros pasos de nuestra investigación. Conviene señalar que fue desarrollada en el año 2013, como trabajo investigativo para la asignatura *Historia del Flamenco* del Prof. Faustino Núñez, quien impartía dicha asignatura en el Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba. La temática era libre y decidimos hacerla sobre el maestro Rafael.

La primera vez que leímos el nombre de Rafael del Águila y Aranda no fue a través de ningún libro. Fue en un retrato del maestro jerezano colgado en uno de los testeros de la academia de guitarra flamenca regentada por los maestros José Luis Balao y Manuel Lozano El Carbonero, en el barrio de San Miguel (Jerez de la Frontera). En la foto aparecía la figura de Rafael, sentado en un sillón con sus piernas cruzadas y con un libro entre sus manos. Parecía más un intelectual de las letras que un maestro de la guitarra flamenca. La foto acogía una dedicatoria entrañable a José Luis Balao, firmada por el propio Rafael.

Empezamos a recibir clases allá por el año 1991 y recordamos como nos quedábamos embobados observando los retratos que colgaban de aquellas paredes, a la espera de entrar con uno de los maestros para aprender la correspondiente falseta o la continuación de una obra flamenca o clásica. Gerardo Núñez, Paco de Lucía, Paco Cepero y Manolo Sanlúcar eran algunos de los guitarristas que adornaban las horas de estudio en aquel lugar, pero siempre nos preguntábamos quién era aquel hombre lec-

[1] Los tutores fueron el Dr. Norberto Torres Cortés y el Prof. Dr. Francisco Perujo Serrano. La defensa tuvo lugar en septiembre de 2024. Se aborda también la escuela de Manuel Lozano "El Carbonero" y José Luis Balao.

tor del sofá. Un día preguntamos por él a José Luis Balao y nos contó con admiración que había sido su maestro. Al mismo tiempo nos señaló con el dedo otro retrato de un hombre elegantemente vestido y colocado a la izquierda de la foto de Rafael. José Luis nos dijo que era Javier Molina, con el que también tomó clases de guitarra flamenca, «casi na'». De Rafael supimos poco más, salvo que fue un personaje peculiar y docente de una generación de guitarristas –llegaran o no a profesionales– a tener muy en cuenta.

Rafael del Águila, un hombre sin número de catálogo

Cuando nos acercamos a la biblioteca del Centro Andaluz de Flamenco en Jerez para recabar información sobre el maestro del Águila, sabíamos de antemano que poco íbamos a encontrar. Apuntado en un papel llevábamos el título de un libro de Ángel Álvarez Caballero, *El toque flamenco*, aconsejado por un compañero y redactor de *Diario de Jerez*, Fran Pereira, con el que estuvimos hablando acerca de este trabajo. Solicitamos el libro en el centro, además de un listado donde se hiciera referencia a la guitarra flamenca, y en este no aparecía en ningún momento un título alusivo a la figura de Rafael. Sin embargo, sí que aparecía, bajo el sello editorial del Ayuntamiento de Jerez, un libro titulado *Javier Molina. Jerezano y tocaor*, cuyo autor era Augusto Butler.

El libro referido de Álvarez Caballero presenta, en el capítulo dedicado a Javier Molina y la escuela de Jerez, un epígrafe o apartado titulado «La escuela», donde podemos leer alguna que otra referencia a Rafael del Águila, bajo la información de dos discípulos directos como fueron Paco Cepero y Gerardo Núñez. En dicho capítulo se habla de Javier Molina y de la escuela de Jerez como generadora de una saga de guitarristas jerezanos, desde Currito de la Jeroma a Parrilla, Los Jero, Paco Cepero y nuestro protagonista, Rafael del Águila. No obstante, se resalta que quienes más cerca estuvieron de la herencia de Molina fueron los Moraos y Fernando el de Triana, quien llamaba a Molina «El brujo de la guitarra», así como Perico del Lunar Viejo. Tras varios párrafos dedicados al maestro Javier Molina y Cundí, nacido en Jerez de la Frontera en 1869 y fallecido en 1956, se ocupó de su discípulo más comprometido con la enseñanza.

Rafael del Águila y Aranda nació en Jerez de la Frontera en 1900 y murió en la misma ciudad en 1976. El resto de información aportada por Álvarez Caballero se basa en las vivencias personales que le contaban los guitarristas Paco Cepero y Gerardo Núñez. De todas ellas, nos quedamos con una narración que hace Gerardo Núñez referente al sistema de enseñanza de Rafael. Núñez habla de una habitación donde se encontraban maestro y alumno, y que, cuando este último recibía la clase correspondiente, pasaba a una habitación de estudio y repaso de lo aprendido, para

volver a pasar a la habitación del maestro, quien se cercioraba de que todo estaba correcto y que ya podía marcharse a casa. Este protocolo didáctico se repetirá al crearse en Jerez de otra escuela de guitarra flamenca, a la que tuvimos la suerte de acudir a estudiar, la de los maestros y exdiscípulos de Rafael José Luis Balao y Manuel Lozano El Carbonero. Poco más podemos comentar del retrato de Rafael en este libro, salvo que, en sus inicios, según cuenta Gerardo, se sentaba en las escaleras del Teatro Villamarta de Jerez, con una guitarra sin estuche, esperando que los señoritos de la época le dieran trabajo. Este guitarrista narra también que, por aquel entonces, se comentaba que Rafael tuvo un gran desengaño amoroso, lo que le llevó a encerrarse prácticamente en una chabola durante más de treinta años; de ahí que se aislara de la sociedad que lo rodeaba.

Testigos de un barbero con vocación de músico

La relación con el oficio de barbero la señaló Juan de la Plata en 2012, en el *Diario de Jerez*. Así lo expresa desde la admiración por tan singular jerezano:

> Muchos conocen su nombre, pero tan solo de oídas; otros saben quien [*sic*] fue; pero pocos fueron los que le conocieron de verdad. Salvo sus numerosos alumnos. Porque Rafael del Águila Aranda, que iba para barbero en el Rastro, cambiaría, allá en su juventud la navaja y la brocha de afeitar por las cuerdas de una guitarra flamenca, con la que después de varios años de profesional, acompañando el cante –entre otros, el de Manolo Caracol–, se llegaría a convertir en el mejor y más famoso profesor de guitarra de Jerez (de la Plata, 2012).

Alfredo Benítez

Nuestro primer encuentro con uno de los discípulos del maestro Rafael tuvo lugar en la casa de Alfredo Benítez, hombre distinguido en el mundo flamenco por su labor investigativa y docente, siempre bajo una conducta altruista, lo que ratifica aún más la pasión que siente hacia este arte. En presencia de su hijo, el cantaor jerezano Ezequiel Benítez, la conversación comenzó sin un protocolo establecido. Alfredo sabía que Rafael era el protagonista de esa noche y comenzó a hablar del que fuera su maestro, con la templanza y el uso respetuoso y comedido que merecía cada una de las vivencias personales que iba narrando.

Alfredo comenzó a tomar clases con Rafael a finales de los años sesenta, finalizando su andadura como discente a principios de los setenta. Cuando Alfredo se fue, comenzó a tomar clases con Rafael un jovencísimo Gerardo Núñez. La relación de Rafael con Alfredo fue más allá de aquella

hermosa vinculación existente entre maestro y alumno, convirtiéndose en su cómplice y secretario.

Una de las funciones de Alfredo era recoger en Correos cualquier paquete que el maestro hubiera pedido, los cuales siempre esperaba este con gran ilusión. Recibía el dinero de Rafael para la recogida, y antes de marcharse le preguntaba reiteradamente el maestro si lo había guardado bien en los bolsillos. Era un hombre desconfiado, pero con Alfredo la desconfianza era casi inexistente. Rafael disfrutaba enormemente cuando le hacía llegar el paquete, al que le quitaba la cuerda abriéndolo con delicadeza. La llegada de un paquete era como la visita de un buen amigo, decía Rafael, que en efecto mostraba gran sensibilidad por ellos. Alfredo nos recordó que Rafael nunca tuvo mujer ni descendencia. Preguntamos qué cosas le llegaban a Rafael a través de esos paquetes: compraba libros, guitarras y tebeos. Respecto a los últimos, era un apasionado de estas revistas infantiles, que adquiría al por mayor, para venderlas posteriormente y sacarse un dinero extra al de las clases. El maestro poseía una pequeña biblioteca, con estanterías y baldas medio rotas y cedidas por el peso de muchos libros. Igualmente ocurría con las guitarras que le llegaban. Rafael tenía relación con el constructor de guitarras almeriense Eladio Fernández,[2] con el que ejercía de intermediario, obteniendo una comisión determinada. Decía que las guitarras de Eladio tenían muy buen sonido.

Una curiosidad muy entrañable, que recordó Alfredo cuando nos contaba los mandados para Rafael, era la de comprar la calle Higueras un tipo de caramelo redondo con un palito en medio llamado «tocineta». A Rafael le encantaban.

Era un hombre que solía dormir de día, despertarse por la tarde a eso de las cinco y continuar sus clases hasta altas horas de la madrugada. Comentaba Alfredo que dormía de día porque no era momento de que los ladrones fueran a robarle: como en los alrededores había gente despierta, los vecinos, su casa estaría siempre protegida. También tenía perros que guardaban su morada. Por la noche, ya se encargaban él y sus alumnos de protegerla. Era como si tuviera manía persecutoria.

Alfredo nos contó que en un primer momento estudiaba guitarra flamenca con otro maestro jerezano apellidado Morales, y José María Molero, guitarrista profesional de la ciudad, le aconsejó que fuera con Rafael porque era mejor músico y maestro. Para Rafael, Morales y Sebastián Núñez, otro guitarrista de la época, eran malos ejecutantes y profesores. Rafael sí que sentía una gran admiración por el Niño Ricardo, al que llamaba «el gran guitarrista». Ni que decir tiene que llevaba a gala el haber sido discípulo de Javier Molina, afirmando que había sido todo un lujo aprender de su escuela.

---

[2] Para más información sobre este guitarrista, empresario y constructor de guitarras, hermano protector del guitarrero Gerundino Férnandez, se pueden consultar las monografías de Paco Urrutia (2007) y Norberto Torres Cortés (2022).

Preguntamos a Alfredo por esa labor de guitarrista acompañante de cantaores como Manolo Caracol, Aurelio Sellés o Pericón de Cádiz. Le preguntábamos si ellos venían expresamente a Jerez a requerir los servicios de Rafael y llevárselo a trabajar fuera. Alfredo explicó que, cuando Rafael vivía aún con su madre, en Jerez no había guitarristas, es decir, los que había, o bien estaban de profesionales en otros lugares, o eran artistas ya consagrados. Por ello, cuando venía algún cantaor de renombre para cantar en una fiesta privada lo llamaban a él.

La charla con Alfredo fue muy interesante; podía contar horas de anécdotas y curiosidades en torno al que fue su maestro, pero llegado el momento quisimos dirigir el diálogo hacia la didáctica empleada por Rafael en sus clases y la forma que tenía de cobrar sus servicios. Alfredo, no muy seguro, creía recordar que cada clase costaba unas 25 pesetas, que debían ser pagadas el mismo día que un alumno aprendía una determinada falseta. Si habías olvidado el dinero no pasaba nada, pero te echaba el correspondiente sermón, diciéndote que él vivía de sus clases y que necesitaba el dinero para comer. Cuando un alumno llegaba por primera vez a clase, enseñaba toque por tientos. Ponía por clase una falseta completa o media falseta, según las cualidades del alumno. No a todos los alumnos les enseñaba determinadas piezas o técnicas guitarrísticas: de alguna forma, los seleccionaba para mandarle una cosa u otra. Si un alumno pedía un tema determinado, se enfadaba y decía que quién era él para elegir lo que debía transmitirle el profesor. Rafael sería quién decidiera el estilo flamenco u obra clásica a estudiar.

Rafael del Águila sabía algo de solfeo, cuenta Alfredo, por ello en su repertorio docente la música clásica siempre tuvo un espacio privilegiado. Como anécdota, enseñó al buen amigo de Alfredo, José María Molero, *El vuelo del moscardón* de Nikoláai Rimski-Kórsakov. Alfredo siempre quiso aprenderlo, pero Rafael se lo negaba. Alfredo nos contaba que ya se cansó de pedirlo y no llegó a estudiarlo. Sí que estudió, por ejemplo, *Granada* y *Rumores de la caleta*, de Isaac Albéniz. Rafael también incluía como estudios de guitarra arpegios de Fernando Sor. El orden de arpegiar cuando se estaba trabajando esta técnica era comenzar con el anular-medio-índice, para después hacer índice-medio-anular.

El maestro no solía poner estudios de picados, pero sí de pulgar, de ligados y apagados, alzapúas, trémolos o arpegios de horquillas. También enseñaba a usar los ármonicos, por ejemplo en la pieza *La cajita de música*, de Julio Sagreras.

Preguntamos si Rafael componía su propia música. Alfredo decía que sí. Tenía la capacidad de crear y de ejecutar sin dificultades aquello que había creado. Alfredo recordó una anécdota sobre este tema: se encontraba componiendo una pieza musical, que dedicaría a una chica, y no encontraba la forma de terminarla. Pidió a Rafael si le podía ayudar. Rafael le contestó que era algo muy personal, y que era él quien debía hacer el esfuerzo

por acabarla. Al final accedió y ayudó a Alfredo. Para Rafael, cuenta Alfredo en tono de broma, la guitarra era un medio para poder ligar con las chicas.

En cuanto a las cualidades técnicas y de conocimiento, Rafael tocaba muy pulcramente, poseía gran conocimiento del mástil y tenía un compás trabajado, fruto de un estudio constante y riguroso. Era, además, un guitarrista conocedor de todos los palos flamencos.

Rafael fue un guitarrista no profesional. Parece que nunca salió de Jerez por sus problemas de agorafobia, pero nada de eso impidió que este maestro de la guitarra, quien solía dar clases mientras calentaba leche en un infiernillo —al que había que estar pendiente, pues cuando hervía el líquido o lo derramaba o se le quemaba—, se convirtiera en todo un referente para una gran generación de guitarristas de la segunda mitad del siglo XX.

Jacinto Gutiérrez y José Márquez Molero

A medida que íbamos adentrándonos en el mundo de Rafael del Águila, mayor era el entusiasmo que experimentábamos en la realización de este trabajo.

Nos acordamos de que Jacinto Gutiérrez, responsable de la empresa de eventos jerezana Congresos Conarte, al que conocemos desde hace más de diez años, también fue alumno suyo. Lo llamamos por teléfono, explicamos el motivo de nuestra llamada y al día siguiente nos ofreció la posibilidad de reunirnos con él en su casa. Es más, nos habló de un tal El Chato, guitarrista del grupo de sevillanas Marismas, quien podría acudir a la cita con gusto, puesto que tuvo una relación muy especial con el maestro.

Cuando llegamos a casa de Jacinto, conocimos a El Chato, cuyo nombre es José Márquez Molero (primo de José María Molero). Nos saludamos y rápidamente comenzó a hablar del maestro, mientras nos acercábamos al despacho de Jacinto para pasar una tarde de anécdotas e historias en torno a la persona de Rafael.

El padre de El Chato, que era alumno directo de Javier Molina, afirmaba haber oído decir a este que Rafael sería su discípulo más importante y el continuador de su escuela. El Chato entró a formar parte del grupo de alumnos de Rafael en 1968. Cuando murió su padre en 1971, Chato decidió dejar las clases y ya no frecuentaría la casa del maestro. Chato lo recuerda con nostalgia y como si fuera ayer. La intimidad de José Márquez El Chato con Rafael se debe también a ese secretariado que el maestro encomendaba a quienes él entendía que eran personas honestas y de confianza. Rafael tenía sembradas plantas de té. Cuando Rafael se lo pedía, El Chato se encargaba de recolectar una bolsita de té, que posteriormente preparaba el maestro en un jarro con más aspecto de escupidera que de otra cosa. Rafael le ofrecía a Márquez, como él llamaba a El Chato, beber en

aquel recipiente, y aunque le daba un poco de reparo, solía aceptar. Cuenta El Chato que si Rafael observaba en uno de esos jarros defectos o moho los tiraba directamente, porque decía que eso lo único que hacía era traer infecciones y por tanto nada bueno a quién bebiera de ahí.

Numerosas fueron las veces en las que El Chato, yendo a casa del maestro a tomar clases, se lo encontraba tumbado en el suelo y no con buen aspecto. El alumno, ya veterano en aquella situación, corría desde la casa del maestro en Reventón de Quintos (actual Barriada Torresoto) hacia la Plaza de San Agustín en busca del boticario que pudiera administrarle algo para que se recuperara. El esfuerzo físico que debía hacer el alumno era considerable, debido a la gran cuesta que separaba ambos lugares. Cuando El Chato volvía de aquella odisea a casa de Rafael no era extraño encontrárselo perfectamente e incluso dando ya una clase de guitarra.

Rafael, tal como recoge Juan de la Plata en otro fragmento del artículo de *Diario de Jerez* citado antes, solía paliar la necesidad fisiológica del comer con el condumio que le preparaban en un cercano bar de nombre La Guapa. Pues bien, El Chato nos contaba que él y su padre estaban también pendientes de que el maestro se alimentara y de que le llevaran la comida correspondiente. Jacinto Gutiérrez escuchaba con gran atención todo lo que El Chato iba contando. A ambos se les notaba en el rostro la enorme admiración que habían sentido y sentían hablando de Rafael.

«Bueno, Jacinto, ¿y cómo empezó tu andadura en el mundo de la guitarra de manos de Rafael?», pregunté. Empezó tomando clases con el maestro Morales en la calle Porvenir, pero cierto día optó por acudir al que en Jerez era considerado el mejor maestro de guitarra flamenca. Decía Jacinto que Morales no estaba tan pendiente de una buena enseñanza técnica, aspecto que sí preocupaba a Rafael. A Morales, según Jacinto, no le sentaba bien que sus alumnos decidieran abandonarle para irse con la competencia, y con él no sería menos. Jacinto sabía que Morales solía tomar café en el bar La Moderna, sitio emblemático del Jerez de ayer y de hoy. Por ello, intentaba evitarlo cuando no tenía más remedio que pasar por aquel lugar. En una ocasión, Jacinto se dirigía con su guitarra marca Alhambra y su funda de loneta escocesa a dar clases con Rafael. No tenía más remedio que pasar por delante de aquel bar. Morales lo vio y le dijo con voz rotunda: «¡Se ha muerto tu maestro!». Para un chaval adolescente aquella noticia fue un trago difícil de asimilar. Jacinto siguió su camino hacia la casa del maestro y cuando llegó la puerta estaba cerrada. Los vecinos de Rafael confirmaron la desgracia.

Jacinto recuerda dar su última clase con Rafael un viernes y la muerte sucedió un lunes, lo que posiblemente lo convierta en uno de los últimos alumnos que se alimentara de la sabiduría de aquel hombre de aspecto viejo, pero con un interior abierto y renovado, gracias a los buenos cimientos musicales que conformaban su persona.

Rafael tenía las manos muy pequeñas y deformes, contaban Jacinto y El Chato. Los tendones apenas se le veían; estaban como hundidos. Jacinto comentaba que había días en que Rafael tenía grandes problemas con sus dedos, concretamente con el índice y dedo medio.

Las clases de Rafael eran individuales, como confirma el testimonio de Gerardo Núñez para Ángel Álvarez Caballero. Siempre había algún alumno espabilado que se colocaba detrás de la puerta donde Rafael daba clases, para intentar escuchar lo que estaba enseñando y llevarse una falseta extra a casa. Rafael se enfadaba y echaba broncas enormes cuando se percataba. Él controlaba bastante bien el intercambio de falsetas entre el alumnado. Recordemos que el maestro cobraba por falseta y, si algún alumno se iba a casa con una lección de más por picardía, para Rafael suponía una pérdida económica, y en ese aspecto era intransigente. Las falsetas y la música que enseñaba eran su gran tesoro.

Una característica de su enseñanza era que podía poner una misma falseta con variaciones o matices distintos. Era una persona creativa, con la capacidad de transformar algo ya establecido y no por ello sentirlo como un sacrilegio, siempre que lo hiciera con vistas a una mejora musical, como variedad para sus alumnos, o simplemente porque le apetecía o así lo sentía. Aquel lugar era un reguero de gente joven que iba a aprender guitarra flamenca. Pero también era un enclave donde el alumnado podía permanecer las horas que quisiera, trabajando las lecciones enseñadas. Ahora bien, si te quedabas allí porque te apetecía sin intención de estudiar, Rafael ya te estaba mandando a casa sin ningún tipo de reparo.

Ya hemos referido la función intermediaria que tenía con el constructor almeriense Eladio Fernández. Contaban estos dos buenos amigos, Jacinto y El Chato, que Rafael promocionaba sus guitarras entre los alumnos. Si a un alumno le gustaba una guitarra determinada, no podía llevársela a casa hasta que no la pagara. El Chato le compró una guitarra de Eladio Fernández por el valor de 7.500 pesetas. Las guitarras se pagaban poco a poco. Cuando llegaban las guitarras a casa de Rafael, aquellas que eran de una calidad más baja —por lo visto, no solo hacía de intermediario con la firma de Eladio– solían venir en cajas de cartón, todo lo contrario a lo que ocurría con los instrumentos del lutier almeriense, que venían en estuches buenos. Rafael disponía en su casa de guitarras de estudio por si algún alumno llegaba a clase con las manos vacías. Lógicamente, lo normal era llevar tu propio instrumento.

Otra de las anécdotas de El Chato aquella tarde fue la visita relámpago que hizo Paco de Lucía al maestro del Reventón de Quintos. Poco menos de una hora estuvo allí el virtuoso algecireño. El Chato llegó a casa de Rafael instantes después de que Paco se marchara de aquel lugar, pero por mucho que corrió mirando hacia las vías del tren, cercanas a la casa de Rafael, Paco ya se había marchado y El Chato se quedó con las ganas de poder haberlo visto junto a su maestro. Hubiera sido muy interesante tener

un testigo de aquel encuentro. El Chato iba recordando poco a poco más situaciones acontecidas con el maestro. De repente, se le vino a la cabeza un bonito recuerdo. Cuando se acercaba el día de su santo, siempre se preguntaba: «¿Me regalará el maestro Rafael alguna falseta?». El Chato, claro, era el secretario y en definitiva una persona de confianza para el maestro que actuaba no solo como alumno, sino también como su amigo y confidente. Rafael no le gratificó nunca con falsetas, pero sí le regaló en más de una ocasión algún tebeo.

Curioso es también lo que El Chato contó a continuación. Una vez llegó a casa y le dijo a su padre que Rafael le había puesto una falseta de Javier Molina por seguiriyas. Poder estudiar la creación de tan magnífico guitarrista era un orgullo. Lo que menos gustó al padre de El Chato fue que su hijo le contara que Rafael le había cobrado veinte duros por aquella falseta. De todas formas, convivir con Rafael y compartir con él aquellas experiencias estaban por encima de todas aquellas anécdotas.

El Chato tuvo el privilegio de que Rafael le pidiera una vez que le cambiara las cuerdas de su guitarra. Según Alfredo Benítez, Rafael aconsejaba poner Savarez para los bordones (6.ª, 5.ª y 4.ª) y La Bella para las tiples (3.ª, 2.ª y 1.ª), y hablaba de una marca de cuerdas llamada Pingüino (que también nos refirió Andrés Segovia). El Chato no recuerda la guitarra que tuvo en sus manos, solo que hizo el cambio a petición del maestro, que no le dejó afinarla. El maestro no gustaba de dejar su guitarra a nadie; para El Chato, fue uno de los momentos más mágicos allí vividos. Al igual que Alfredo Benítez, Jacinto y El Chato podían contar miles de situaciones entrañables vividas junto al maestro, pero ya se hacía tarde para todos y teníamos que marcharnos.

Nos quedamos nuevamente con la predisposición ofrecida por los alumnos de Rafael cuando les explicamos nuestra investigación. El Chato vino a nuestro encuentro con una serie de fotografías y algún recorte de periódico. Pero lo que más nos llamó la atención fue una bolsa de plástico que trajo, llena de cejillas antiguas usadas por él. Las traía como obsequio personal para nosotros. «Coged la que queráis» nos decía. Jacinto y yo no aceptamos, agradeciéndole el detalle, pero para nosotros formaban parte de una vida dedicada a la música, y cada una de ellas contendría para él un recuerdo determinado. Sí que nos enseñó una cejilla construida por él mismo con madera de un naranjo, réplica de una que perteneció a Javier Molina, y que él pudo tener en sus manos a través de su relación con Manuel Parrilla, poseedor de este objeto con tanta historia.

Pedro Carabante y Alberto San Miguel

Estos dos antiguos alumnos, Carabante y San Miguel, nos transmitieron sus testimonios por escrito, a través de un cuestionario elaborado por nosotros en base a la figura del maestro de la sonanta. A riesgo de repetirnos, señalar la increíble suerte que hemos tenido en contactar igualmente con ellos, por la implicación y las ganas de colaborar que mostraron en todo momento. En este sentido, creemos que Rafael podría estar contento de una generación que recuerda con orgullo el haber estado frente a él y aprender de su sabiduría.

Enviamos a Carabante y San Miguel un pequeño cuestionario por correo electrónico, con una serie de preguntas amplias que podían contestar libremente. Sienten pasión por el tema, y demuestran la cantidad de recuerdos que aún tienen por contar y que muchos de nosotros desconocemos. Por este motivo, aunque pueda romper el hilo narrativo de nuestro artículo, cerramos con la transcripción de estas dos entrevistas tal como las realizamos.

Pedro Carabante (C)
Humorista gráfico, Académico de la Real Academia de San Dionisio de Ciencias, Artes y Letras y gran aficionado y enamorado del flamenco.

Alberto San Miguel (SM)
Guitarrista flamenco y guitarrista acompañante en el Conservatorio Profesional de Danza de Cádiz.

Cuestionario

1. ¿Por qué eligió la docencia de Rafael del Águila para el aprendizaje de la guitarra? Referencias previas, si las hubiera, sobre la figura de Rafael, que motivasen la decisión de estar bajo su maestría.

C: En la calle Campana, donde nací, fui vecino de Manolo Parrilla (Parrilla de Jerez), alumno aventajado del maestro Rafael. Con once a doce años éramos muchos los chavales que nos acercábamos a su ventana para escucharlo estudiar las falsetas que una y otra vez repetía hasta dominarlas. Yo creo que ahí nació mi afición por el arte flamenco. Años después viví durante catorce años frente a la casa y academia de Rafael del Águila, en la barriada Torresoto, donde tuve la oportunidad de recibir clases del maestro y compartir su amistad y gozar de su sabiduría.

SM: Realmente quien eligió el que yo estudiase con Rafael fue mi padre. Por aquella época se hizo socio de la Peña Flamenca Los Cernícalos y

conoció a miembros de esta entidad como, Joaquín Rodríguez, Pedro Carabante, etc., que habían sido antiguos alumnos de Rafael, y le pusieron al día de los guitarristas que habían salido de la mano de Rafael: Los hermanos Parrilla, Paco Cepero, José Mª Molero, Periquín, Juan Santo, etc.

2. Didáctica de Rafael a la hora de enseñar a un alumno que llega por primera vez a sus clases sin saber absolutamente nada y didáctica para aquellos que ya sabían algo.

C: Era costumbre de Rafael iniciar a los neófitos haciéndoles comprender las dificultades del compás en la ejecución de la música flamenca, para ello se valía, aparte del clásico tres por cuatro: un, dos, tres, cuatro, etc., de poner como primeras tareas sencillas falsetas de tientos, para, poco a poco, ir progresando con ejercicios y ejecuciones más difíciles y complicadas de los distintos estilos flamencos.

SM: Cuando llegué a lo de Rafael ya tocaba algo. Mis primeras clases las recibí de Manolo Naranjo, profesor de guitarra de la academia de Antonio Gallardo en la c/ Eguilaz, en la que también estuvo Gerardo Núñez y otros. La didáctica era la misma para todos, el aprendizaje oral (de oído); en aquella época para la guitarra flamenca no había otra forma de aprender que la popular. Te enseñaba según tu capacidad de retentiva y te mandaba al cuarto de al lado para que repasaras, pasado un rato te volvía a llamar para o bien corregirte algo de lo que te había puesto, o para ponerte un trocito más de lo que te estaba enseñando. A veces se le olvidaba y tenía que ser tú quien le avisara de que seguías allí.

3. ¿Qué enseñaba el maestro? (Falsetas de otros guitarristas, creaciones propias, estudios y ejercicios...)

C: Falsetas clásicas de Javier Molina, Niño Ricardo, Manolo de Huelva, Ramón Montoya, etc., aparte de las suyas propias, que muchas veces improvisaba en presencia del alumno durante el transcurso de la clase. Todo esto acompañado de los ejercicios más adecuados para desarrollar la técnica guitarrística de ambas manos.

SM: El maestro te hacia una «radiografía» y lo primero que hacía era adaptarse a tu capacidad y nivel. Te enseñaba falsetas clásicas de Javier Molina u otros maestros, falsetas de creaciones propias (aún recuerdo una de ellas por seguiriya, que por cierto comienza en el 1.er tiempo del 6/8, algo inusual en la época y grabada por Manuel Parrilla en el disco *Cante gitano* de Manuel Agujetas) y le daba una gran importancia a las obras de Tárrega, LLobet, a las transcripciones para guitarra de Albéniz, etc. Ello estaba motivado tanto por el hecho de enriquecer el conocimiento técnico-

armónico de tu mano izquierda como por el gusto musical que le transmitió Javier Molina.

4. Rafael fue discípulo de Javier Molina, ¿le escuchó en algún momento hablar de él? ¿Qué similitudes o novedades había en la enseñanza de Rafael frente a la escuela de Molina?

C: Nos hablaba con bastante asiduidad y admiración de su paisano «El Brujo de la Guitarra», como era conocido en su tiempo el gran Javier Molina. Yo no tuve oportunidad de conocer la manera de enseñar de Javier, pero me imagino que Rafael era más técnico en su forma de transmitir la enseñanza, ya que todo arte va evolucionando con el paso del tiempo.

SM: Me comentó en varias ocasiones historias de Javier Molina (a Rafael le encantaba el conversar, pero tenías que ser una persona de su agrado para que ello ocurriera, de ahí una de sus rarezas) y siempre en un sentido positivo, de admiración y respeto. La conclusión que he podido sacar de lo que aprendí de Rafael, y de Javier Molina a través de él, es que Rafael fue un guitarrista más evolucionado y complejo armónicamente y rítmicamente que Javier Molina.

5. ¿Qué relación tenía Rafael con la música clásica? ¿Transmitía a sus alumnos la necesidad de acercarse a la misma para obtener un enriquecimiento personal y musical?

C: Era su pasión primera, la valoraba más que a la propia música flamenca. Siempre trató de inculcar a sus alumnos la necesidad de saber como mínimo sus fundamentos y aprovechar ese conocimiento para enriquecer la vocación de guitarrista flamenco.

SM: La relación que tenía con la música clásica era a través de la guitarra, por supuesto conocía a los grandes maestros como Bach, Beethoven, Mozart, etc. Y me consta que oía música en un programa de música que había en la «2ª cadena», como se decía antes. Sí, él nos animaba a que aprendiéramos obras clásicas (guitarra) para conseguir ampliar nuestro conocimiento técnicos y musicales a la hora de componer. Una prueba evidente de ello es que la mayoría de sus alumnos (José L. Balao, José Mª Molero y el propio Parrilla) de alguna manera se han enriquecido de esta influencia de Rafael. El noventa por ciento de las falsetas y obras de Parrilla están inspirados en música renacentista, romántica, nacionalista (Falla, Albéniz, Turina o Granados) e incluso impresionista y no por ello dejan de ser flamenquísimas. Esta influencia le venía de Javier Molina, aunque para decir verdad era una corriente muy extendida entre los guitarristas flamencos desde la época del maestro Patiño, Javier Molina, etc.

6. Qué valoraba más el maestro ¿la guitarra como instrumento solista o la guitarra de acompañamiento al cante? Si no tienes una respuesta comprobada al respecto, ¿qué puedes deducir?

C: Valoraba más la de concierto, ya que es mucho más difícil y complicado un recital como solista que acompañar el cante o el baile. A este respecto siempre comentaba que era más fácil para un concertista adaptarse a acompañar el cante o el baile, que para un guitarrista de cuadro ejercer como solista.

SM: Rafael entendía la guitarra como un instrumento independiente y de concierto, pero a la vez, por el sentido humanista y global que tenia de la vida, estaba abierto a la participación como músico de todo aquello que le posibilitara unas experiencias como guitarrista, desde esta perspectiva contemplaba el acompañamiento al cante. Debo decir, en lo que recuerdo, que tenía un gran conocimiento del cante, de hecho fue un profesional que se ganaba la vida acompañando a cantaores de la época, pero él nunca te enseñaba como tenía que acompañar a un cantaor o qué tonos debía de dar en este o aquel cante.

7. Cualidades guitarrísticas de Rafael respecto a la rítmica, ejecución y creatividad compositiva.

C: Era un fenómeno, ya que poseía un oído privilegiado, talento a raudales y un dominio absoluto del compás. Con esas armas la composición, armonización y la improvisación no tenían secretos para él.

SM: Tenia un buen sentido rítmico, en las falsetas flamencas tipo «clásicas» el ritmo era evidente y lo destacaba en el desarrollo de la misma, pero en los solos de guitarra y falsetas más elaboradas lo «ocultaba» dentro del entramado armónico musical, o sea que era más evidente la melodía y la armonía que el ritmo. Esto viene a demostrar la influencia de la guitarra clásica en los guitarristas flamencos de aquella época llamados eclécticos (guitarristas flamencos pero con vocación de concertista, como Javier Molina, Ramón Montoya, Borrul Padre, Paco El Barbero, Rafael Marín, Manolo El de Huelva, etc.). El noventa por ciento del flamenco que enseñaba eran creaciones suyas, estaba creando diariamente y las cosas que a él le gustaban mucho te las enseñaba y luego pasado un tiempo te decía que se la tocaras para él recordarla. En cuanto a la ejecución se podía apreciar que tenía gran facilidad, a pesar de su edad, y que tenía una enfermedad en las manos que le deterioró el músculo que hay entre el dedo pulgar y el índice. Pienso que era una persona muy dotada para la guitarra y para la música, de gran sensibilidad y personalidad.

8. ¿Sabía Rafael leer y escribir partituras? Si la respuesta es afirmativa, ¿cómo o dónde pudo aprender? ¿Tenía antecedentes guitarrísticos en su familia?

C: A la perfección. Fue autodidacta. No tengo noticias de antecedentes musicales en su familia, sí sé por su propia palabra que Rafael comenzó el aprendizaje guitarrístico en la barbería que tenía su abuelo en Pescadería Vieja a principios del siglo XX.

SM: Sabía leer bastante bien. No sé si sabía escribir música, nunca vi nada escrito de él. Estoy convencido de que aprendió con Javier Molina, que también sabía música y formó un dúo de guitarras con otro guitarrista también de Jerez, que se llamaron Los Crevolina, donde tocaban transcripciones de romanzas de zarzuelas, arias de óperas, obras de Chopin, de Sarazate, etc.

Que yo sepa, no tenía antecedentes familiares guitarrísticos ni musicales. Rafael era un «raro», intelectual pero a la vez era guitarrista flamenco y vivía la noche, tuvo una novia que lo dejó y tengo entendido que ya nunca más volvió a tener otro amor. (La vida).

9. Relación de Rafael con sus alumnos y con los padres de los alumnos.

C: Cariñosa y cercana a pesar de su peculiar personalidad.

SM: La relación dependía de cómo le cayeras, si tenías buen *feeling* con él, no solo te enseñaba sino que era paciente con la persona, te contaba muchas cosas sobre la guitarra, la música, la vida de antes, hablaba de literatura, etc. Como he dicho más arriba, era una persona del renacimiento. Pero si no eras santo de su devoción, te ignoraba e incluso podía llegar a ser mal educado. Con los padres, apenas tenía relación, pero dado el caso se mostraba muy educado y si era de su agrado tenía largas conversaciones con ellos.

10. ¿Organizaba Rafael algún fin de curso para presentar al público jerezano o de la provincia los valores guitarrísticos de su escuela?

C: No, en aquellos tiempos no eran frecuentes este tipo de presentaciones. Además, Rafael estaba alejado de la vida en sociedad ya que por su propia decisión estuvo recluido en su domicilio gran parte de su vida, dedicado solamente a la enseñanza, la lectura y su afición a la astronomía.

SM: No, tampoco se estilaba eso en esta época.

11. En este apartado, tienes la libertad de contar todo lo que te apetezca o creas importante resaltar en torno a la figura de Rafael.

C: Rafael del Águila fue quien plantó y fertilizó la semilla que, germinando en Jerez, ha dado como fruto una nómina de extraordinarios guitarristas, como son los Paco Cepero, José Mª Molero, Parrilla de Jerez, el maestro José Luis Balao, los hermanos Jero y un largo etcétera.

SM: Hay muchas anécdotas que se me quedan en el tintero, porque igual no vienen al caso. Aprovecho para decirte que hubo otra persona que al igual que Rafael dejó en mí una profunda huella por su humanidad y por sus capacidades como músico. Fue Don Joaquín Villatoro Medina, otra persona que enriqueció a Jerez en aquella época.

Bibliografía

Butler, Augusto (1964): *Javier Molina, jerezano y tocaor*. Jerez de la Frontera, Editorial Jerez Industrial.

De la Plata, Juan (17 de septiembre de 2012): «Rafael del Águila, un genio entre libros, goteras y cuerdas de guitarra». *Diario de Jerez*. https://www.diariodejerez.es/jerez/Rafael-Aguila-goteras-cuerdas-guitarra_0_625737592.html [Consultado: 20 de mayo de 2024].

Ibáñez Corrales, Francisco Javier (2024): *Rafael del Águila, transmisión de su pedagogía en las generaciones guitarrísticas de Jerez de la Frontera*. TFM en la Universidad de Cádiz (Máster «Análisis e Investigación del Flamenco»).

LOS REGISTROS SONOROS DE JAVIER MOLINA Y SU ACOMPAÑAMIENTO AL CANTE DE MANUEL TORRES. TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO DE ESTILO.

DAVID MONGE GARCÍA

Resumen. El guitarrista jerezano Javier Molina Cundí es bien conocido por la afición flamenca y por los estudiosos del género. Sin embargo, hasta el momento no se había transcrito ni analizado su música. En este trabajo, mediante la transcripción de sus únicos registros sonoros con Manuel Torres, se pretende aportar un enfoque analítico sobre sus maneras musicales. Si bien es cierto que no es un material suficiente como para hacernos una idea global de su toque, pues solo grabó dos seguiriyas y dos soleares, nos puede servir como una primera referencia musicológica para posteriores estudios de repertorios y maneras practicados por las figuras que le sucedieron y que lo tuvieron como maestro: Manolo de Badajoz, Manolo de Huelva, Currito de la Geroma, Perico del Lunar, Melchor de Marchena, Manuel Morao, Manuel Parrilla, etc.

Palabras clave: Javier Molina, guitarra flamenca, escuela jerezana del toque, registros sonoros, transcripción.

Abstract. The Jerez-born guitarist Javier Molina Cundí is well known by flamenco enthusiasts and scholars of the genre, but until now his music had not been transcribed or analyzed. In this work, by means of the transcription of his only sound recordings with Manuel Torres, we intend to provide an analytical approach to his musical ways. Although it is true that this is not enough material to give us a global idea of his playing, since he only recorded two seguiriyas and two soleares, it can serve as a first musicological reference for later studies of repertoires and forms practiced by the figures who succeeded him and who had him as a teacher: Manolo de Badajoz, Manolo de Huelva, Currito de la Geroma, Perico del Lunar, Melchor de Marchena, Manuel Morao, Manuel Parrilla, etc.

Keywords: Javier Molina, flamenco guitar, Jerez school of guitar playing, sound recordings, transcription.

1. Introducción

A Javier Molina Cundí (Jerez de la Frontera, 4/5/1868 - 26/6/1956),[1] guitarrista flamenco descendiente de la llamada «escuela de Cádiz» que encabezó Patiño y continuaron Paco el Barbero[2] y Antonio Sol, se le considera el fundador de la llamada «escuela jerezana del toque».[3] Sin que hasta el momento se haya descrito, analizado ni comparado el repertorio con que identificar la primigenia «escuela de Cádiz» y ni tan siquiera los registros sonoros de Molina que en este trabajo se abordan, hemos de preguntarnos sobre la «coherencia estilística» y los «rasgos más o menos afines» a los que se refiere Álvarez Caballero en relación con estas escuelas:

> Javier Molina Cundí […] fue - y en ello parece que todos los estudiosos se muestran de acuerdo - el creador de la escuela jerezana del toque […] la primera escuela de guitarra flamenca que aparece ya con una coherencia estilística, puesto que la citada anteriormente en torno al gaditano maestro Patiño se nos antoja más bien un cúmulo de nombres contemporáneos o de generaciones inmediatas con rasgos más o menos afines que no podemos establecer muy bien (Álvarez Caballero, 2003: 61).

Si hablamos de estilo o rasgos afines en música, hemos de conocer el repertorio, realizar un análisis comparativo del mismo entre los registros de los diferentes representantes de las escuelas del toque y así confirmar los rasgos que definen dichas escuelas de Cádiz y Jerez. Aunque ha habido descripciones de la escuela jerezana en sus aspectos socioculturales, en cuanto a la relación de maestro vs. discípulos (Suárez-Pajares, Rioja, 1995: 173-195) o en los aspectos técnico-interpretativos heredados de la escuela de Cádiz («toque p'abajo», «toque sobrio», «de pulgar», etc.) y de los palos característicos (soleares, seguiriyas, etc.) (Gamboa, 2002: 158-160), hasta la aparición del presente trabajo no se había transcrito, analizado ni descrito la música de quien, según los estudiosos, cimentó sus bases. Desde la autobiografía dictada por él mismo y escrita por Augusto Butler (1964), pasando por entrevistas y escritos de Juan de la Plata hasta publicaciones más recientes,[4] se ha escrito y profundizado en el conocimiento de su figura. Sin embargo, no ha habido un estudio pormenorizado del repertorio que dejó registrado junto al cantaor jerezano Manuel Torres. En

---

[1] Para tener una idea biográfica actualizada del artista, véase Pereira y Gálvez Jiménez (2018).

[2] Sobre las nuevas referencias acerca de la identidad de Francisco Cantero Sánchez (a) Paco el Barbero, guitarrista gaditano de Alcalá de los Gazules, consúltese Rodríguez Peñafuerte (2023, 2024).

3 Para comprender en un sentido amplio lo que hasta el momento se ha entendido por «escuela jerezana del toque», véase Gálvez Jiménez (2018).

[4] Destacar de este autor el artículo de la Plata (2006).

este trabajo, aunque facilitaremos algunos datos hasta ahora inéditos, nos centraremos en el repertorio y desvelaremos algunas de las características del toque de Javier Molina que se conectan con rasgos y contenidos del toque de sus seguidores directos y de los jerezanos que han dotado de personalidad propia a esta guitarra.

2. Reseña biográfica

Según recogió Augusto Butler, Molina comenzó su andadura profesional en 1881 acompañando el cante de su paisano Antonio Chacón y el baile de su propio hermano Antonio, con quienes hizo una *tournée* por las provincias de Cádiz, Sevilla, Badajoz y Huelva. Tras estas andanzas, sus primeros años profesionales los vivió en Sevilla, actuando en los míticos Café del Burrero y Café de Silverio. Alcanzó a acompañar a los más reconocidos estilistas del flamenco del siglo XIX: Tomás el Nitri, Paco la Luz, Loco Mateo, Los Marrurro, Juan Breva, Fosforito, El Mezcle… Así mismo secundó a importantes figuras del género ya en el siglo XX, acompañando el cante del propio Chacón, Pastora Pavón, Cojo de Málaga, Garrido de Jerez, Luisa Requejo, Fernando el Herrero, La Porupi, Niño Medina, Vallejo, Fernando el de Triana, Aurelio de Cádiz, Isabelita de Jerez, Estrellita Castro y un larguísimo etcétera. A su vez compartió escenarios con personalidades del baile tan reconocidas como La Macarrona, La Malena, Antonio el de Bilbao, El Estampío o los geniales guitarristas Ramón Montoya, Niño Ricardo, Capinetti y Pepe Crévola, entre otros muchos.

Además de su faceta de acompañante, cabe destacar su labor como concertista y director artístico, que le valió no pocos reconocimientos, apareciendo en la prensa como «reputado», «célebre», «notabilísimo», «inimitable», «acreditadísimo» profesor y «eminente concertista» de guitarra. En esta faceta de instrumentista y en la de director artístico, lideró Los Crevolina, junto al también jerezano (de orígenes italianos) José Crévola Benerito.[5] Esta formación comenzó siendo un trío de dos guitarras con cante, debutando en diciembre de 1913 en el Teatro Eslava de Jerez.[6] Posteriormente siguieron en formato dúo instrumental apareciendo integrados en espectáculos de varietés. A finales de 1915 aparecen como «compañía de varietés *Los Crevolina*», formada por varios artistas del cante y el baile, con Molina y Crévola a la cabeza. Según la hemeroteca, en su repertorio a

[5] El segundo apellido y la nacionalidad italiana de Pepe Crévola los conocemos por dos noticias: «El cónsul de Italia en esta capital solicita del Sr. Gobernador de la provincia, que sea eliminado de la quinta española el súbdito italiano residente en Jerez José Crévola Benerito […]» (*El Guadalete*, 4-5-1897: 2); «El Sr. D. Juan García Sánchez se vio obligado a repetir unas guajiras acompañadas a la guitarra por el inteligente profesor D. José Crévola Benedicto» (*El Guadalete*, 26-4-1909: 2).

[6] *Eco artístico*, nº 47, «Jerez de la Frontera. Teatro Eslava», 15-12-1913: 27.

dos guitarras cabría señalar obras de varios géneros, como *Tango variado*, *Potpourrí de jotas*[7] o la marcha militar de Higinio Marín *La batalla de Los Castillejos*.[8] Estas noticias de la prensa nos muestran que Molina y Crévola interpretaban un repertorio a dos guitarras similar a los programas decimonónicos en que se alternaban *aires populares* y arreglos de óperas, zarzuelas y obras orquestales.[9]

A partir de los años treinta, fecha en que graba con Manuel Torres, compagina su actividad en los escenarios con una intensa labor didáctica que mantendrá hasta el final de sus días. Según la prensa jerezana, en la sesión municipal del Ayuntamiento de Jerez del 20 de septiembre de 1932, siendo alcalde el Sr. Narváez Ortega, el Sr. Taboada propone crear en la Escuela de Ciegos una clase de guitarra que favorezca a Javier Molina. No es hasta el 5 de febrero de 1933 que se nombra a Javier Molina profesor de dicha institución a razón de 1000 pesetas anuales.[10] Desde entonces, Molina aparece en no pocos espectáculos benéficos, en apoyo a los ciegos o a los niños pobres en la fiesta de Reyes Magos en el Teatro Villamarta. A mediados del 33, Javier Molina es así mismo elegido director artístico de la sección de Arte Flamenco de la Sociedad de Arte y Cultura Nacional. Para el curso 33-34, y enmarcadas en las llamadas «Cátedras Populares», el Ateneo Jerezano organiza a su vez unas clases de guitarra que impartirá Molina.[11] Esta dedicación didáctica complementa de alguna manera la llamada «escuela jerezana del toque» de la que Javier Molina es artífice con sus enseñanzas o influencias a guitarristas como Currito de la Jeroma, Perico del Lunar (Gamboa, 2001), Manuel Morao, Parrilla de Jerez, José Luis Balao (Sabater Boix, 2019), Isidro Muñoz y Rafael del Águila (Ibáñez Corrales, 2024), con quien a su vez aprendieron los guitarristas de

---

[7] *Eco artístico*, nº 185, «Jerez. Teatro principal», 5-1-1915: 17.

[8] *El Guadalete*, «El festival del sábado. La asociación de prensa. Los Crevolina», 9-3-1915: 2. El arreglo de obras orquestales a dos guitarras se venía practicando de forma recurrente a lo largo del s. XIX (véase Monge García, 2020: 4, 14-15). Desconocemos el fragmento o fragmentos de esta fantasía militar que interpretaran Molina y Crévola. Esta obra la podemos escuchar íntegra con su partitura en edición original con la interpretación de la orquesta sinfónica de RTVE en línea: https://www.youtube.com/watch?v=QxircF6FWHI (Consultado: 7-7-2024).

[9] Para ver repertorios decimonónicos similares de guitarra, véase Suárez-Pajares, Rioja (2003) y Monge García (2020). Recordar aquí declaraciones de Juan de la Plata, quién afirmaba que «lo mismo que tocaba flamenco, Javier también interpretaba música clásica para guitarra de concierto, especialmente de los compositores españoles Fernando Sor […], de Aguado y de Julian Arcas» (de la Plata, 2013).

[10] *El Guadalete*, «Del ayuntamiento. Sesión municipal», 5-2-1933: 1.

[11] *Revista del Ateneo*. «Cátedras populares», julio-septiembre, 1933, año X, nº 65: 96.

generaciones posteriores Paco Cepero, Gerardo Núñez (Patino Hedreda, 2023) o José María Molero.[12]

En el 54 se organiza en Madrid un homenaje para recaudar fondos en beneficio a la deteriorada salud de Javier Molina[13] y en el 55 Juan de la Plata pone de relieve la figura de Javier mediante una entrevista publicada en el semanario *Dígame*. Ya en el 59, tras el fallecimiento de Molina en el 56, el Ayuntamiento de Jerez acuerda colocar una placa conmemorativa en la que fuera casa natal del guitarrista, sita en la calle de la Merced del barrio de Santiago. En ese mismo año se celebra en su memoria y nombre un festival en el Teatro Villamarta en el que participan figuras como Antonio Mairena, Juan Talega, La Perla de Cádiz, La Sallago, Fernando Terremoto o Angelita Gómez y los guitarristas Isidro Sanlúcar, Paco Cepero o Balao.

3. Los registros sonoros con Manuel Torres y su transcripción

Aunque es confirmado que Javier Molina sabía leer música y tenía partituras en casa, no se conserva ninguna de estas fuentes escritas, tal y como se lamentaba Juan de la Plata: «¡Lástima de fotos y de partituras! ¿A dónde habrán ido a parar?» (de la Plata, 2013). Manuel Torres fue el único artista con quien Molina grabó y es mediante estas grabaciones que podemos conocer sus maneras musicales. Estos registros sonoros[14] aparecen en el catálogo del sello discográfico Parlophon 1930 y son:

- *Seguidilla gitana. «Por los rincones»* B25631
- *Soleares. «Como la quería yo tanto»*
- *Seguidilla gitana. «A clavito y canela»* B25656
- *Soleares. «Hasta la fe del bautismo»*

Para el análisis y comentario de estas obras emplearemos la transcripción musical a partir del registro sonoro,[15] no siendo este el lugar para tratar el proceso.[16] La transcripción de estos registros se ve condicionada

[12] Reseñas de estos guitarristas de la «escuela jerezana» aparecen en de la Plata (1961: 125 y ss.).
[13]Sobre este homenaje véase de la Plata (2009: 24-26).
[14]Para ampliar información sobre estos registros véase Martín Ballester (2018: 62-64).
[15]Como referencia hemos utilizado las grabaciones editadas por Martín Ballester (2018).
[16]Sobre el proceso de transcripción a partir del registro sonoro véase Monge García (2021).

por la antigüedad y calidad de los mismos. Si bien en los fragmentos de guitarra sola y en las variaciones se puede apreciar correctamente el contenido musical, no contamos con una referencia sonora clara de la guitarra en las partes del acompañamiento al cante, bien porque Molina fuera muy meticuloso en el «relleno» y discreto en el volumen con que acompañaba, bien porque la guitarra es «tapada» por el volumen del cante.[17] Este hecho nos restringe a la hora de escribir los recursos guitarrísticos utilizados en las partes del acompañamiento, haciendo una transcripción aproximativa de lo percibido acústicamente.

Ya que este estudio trata sobre cuestiones guitarrísticas, las transcripciones que se muestran en este trabajo son únicamente las de la guitarra, sin la transcripción melódica del cante, aunque sí aparece la letra bajo el pentagrama del acompañamiento en una aproximación temporal y sincronizada con la guitarra. Para este trabajo nos limitaremos a anotar solo ciertas cuestiones de nomenclatura musical, pues no es este el lugar para ahondar en los detalles específicos de las técnicas interpretativas de la guitarra flamenca de la época y su simbología escrita (técnica de mano derecha como rasgueados, pulgar, arpegios, trémolos, digitaciones de mano izquierda, etc.), pues haría la transcripción un tanto recargada.

Las partituras llevan implícita y señalada donde corresponda la información necesaria para el análisis de la música: estructura formal y partes estructurales (falseta/variación, letra, remate, etc.) tonalidad y compás, análisis armónico, etc. A su vez se hará un comentario de cada una de las piezas en que plasmar algunas de las características del toque de la época y otras distintivas de Molina que podamos escuchar posteriormente en otros guitarristas, siguiendo así la huella del fundador de la «escuela jerezana del toque».

4. Comentarios, análisis y partituras (ver anexos)

En los siguientes comentarios de las transcripciones advertimos lo que ya han mencionado algunos estudiosos de la guitarra: predominancia del toque de pulgar, toque airoso (tempo rápido común entre los guitarristas de la época), sobriedad técnico-armónica en el acompañamiento, melodías «a cuerda pelá» en las variaciones y falsetas sin apenas acompañamiento armónico. Al respecto y a modo de introducción de lo que comentaremos, tomamos las palabras que recogió Virginia Randolph Harrison de Manolo de Huelva, seguidor y conocedor de la escuela de Cádiz y las maneras de Javier Molina:

[17] A pesar de haber utilizado la *app* de IA llamada *Moises*, con la que podemos separar la voz y la guitarra en dos pistas diferentes, la señal de esta no siempre es suficiente para diferenciar el contenido.

> Molina y Habichuela eran del dedo pulgar. Los arpegios, o sea, falsetas armonizadas, vinieron de Ramón Montoya pero no era de pureza […]. Habichuela cuando venía de Cádiz era puro puro pero escuchando a Javier puso medios tonos […]. Hasta Javier Molina el toque era más bien sencillo. Habichuela no tenía inspiraciones, solo algunos medios tonos tomados de Javier Molina. Javier Molina fue el primero en hacer falsetas largas […] empezó a hacerlas más largas, hacerlas de 3, 4 o 5 vueltas. Javier Molina y Habichuela hicieron siempre el [cadence] después de rasg[ueado] y antes de falsetas (AMZ-VRH, 1970-1971).

3. 1. *Seguidilla gitana. «Por los rincones»* B25631.

La estructura general responde a la tradicional propia del género: introducción o salida de la guitarra con falseta, llamadas al cante, salida del cante, remates-llamadas, letras, etc. En cuanto a la primera parte e introducción rasgueada en el acorde de tónica La mayor (A), señalar la importancia del rasgueado i, a, m, i, en la que el primer índice es ascendente y el ataque de dedos que le siguen descendente. Esta técnica de rasgueado se usará hasta hoy en día en la «escuela jerezana del toque». Vemos a continuación una cadencia andaluza Re m, Do M, Si*b*M, La M (D-, C, B*b*, A), a la que sigue una falseta. Al respecto señalamos lo anotado por Virginia Randolph a partir de las palabras de Manolo de Huelva: «Javier Molina y Habichuela hicieron siempre el [cadence] después de rasg[ueado] y antes de falsetas. Pero otros guitarristas hicieron la falseta enseguida después del rasgueado. Patiño hizo siempre esa [cadence]» (AMZ-VRH, 1970-1971). Vemos en este comentario uno de los rasgos musicales de la «escuela gaditana» que ve continuación en el toque de Molina: realización de la cadencia andaluza (IV-, *b*III, *b*II, I) después del rasgueado y antes de las falsetas.

La falseta 1 de Molina de este corte (c. 4 - c. 14)[18] comprende nada menos que 11 compases. Realizada con técnica de pulgar, dibuja una melodía armónica (fraseo con el arpegio[19] del acorde de Re m [D-] y Do# disminuido [C#º]). Señalar al final de la falseta la nota de paso Fa# (F#), sensible de la tónica del acorde de Sol m (G-) (c. 9 y c. 10), la frase descendente por terceras (c. 13) y el remate melódico con subdivisión de semicorcheas y Do # en el fraseo[20] antes del remate/cierre rasgueado en La M (A). Res-

[18] En el texto señalaremos los compases de la transcripción mediante la letra c (compás) y el número correspondiente, p. e. (c. 4).

[19] No confundir este arpegio (notas del acorde utilizadas melódicamente) con la técnica guitarrística de arpegio de mano derecha.

[20] Según los apuntes que tomó Virgnia Randolph de Manolo de Huelva, «en 2º, re con un tirado a do# venía de Javier Molina. Antes de él era re con un tirado a do becuadro […] y do #, do becuadro, si*b* en quinta» (AMZ-VRH, 1970-1971).

pecto a la duración de este tipo de falsetas, Manolo de Huelva relató a Randolph:

> Molina era el primero en hacer falsetas largas como introducción. Tienen su medida pero son largas [y] no tienen la regla compás. Después de entrar el cante todas las falsetas tienen la misma largura, tienen que tener una cuadratura [en seguiriyas] […]. La gente aplaude las falsetas largas antes de marcar para cantar (AMZ-VRH, 1971a: 13).

En este sentido podemos advertir que Molina tuvo presente el lucimiento del guitarrista, tanto en las actuaciones en directo como en estos registros sonoros, donde manifestó su conocimiento armónico, su exquisitez melódica y motívica, además de la ampliación en el uso del mástil.

Esta falseta la han interpretado seguidores y representantes de la «escuela jerezana del toque». Una versión reducida de la misma la podemos escuchar en manos de Diego del Gastor en el programa *Rito y Geografía del cante. Diego del Gastor*, del 23 de octubre de 1972.[21] Se la podemos escuchar a su vez a Parrilla de Jerez (1974) en el min. 4:22 de sus *Siguiriyasde la calle Campana*.[22] Para finalizar esta grabación, Parrilla interpreta en el min. 4:48 un remate melódico de esta seguiriya de Javier Molina (c. 49). Así mismo la interpretó Moraíto Chico junto a El Torta (1994) en *Mis sueños*, min. 2:12, como intermedio entre las dos letras del registro.[23]

Tras una llamada en forma de cadencia, viene la salida del cante o temple (c. 19) que Javier acompaña con un Si*b*M *(*B*b*) en el tiempo 3 del compás y en los acentos 4 y 5 con un La M (A). Cabe señalar un relleno armónico muy sutil en todas las partes con cante, acompañado del acorde de tónica con ligado en su *b*9 en los tiempos 1 y 2 (c. 20) así como sin relleno armónico, marcado con golpe en la tapa con o sin ligado en esos mismos tiempos (c. 21). Después de una cadencia andaluza y un remate, comienza la Letra 1 (c. 25). Respecto al acompañamiento general del cante, podemos hablar de una sobriedad técnica y armónica, sin apenas relleno en los tiempos 1 y 2 (c. 26, 27, 29, 30), y muy a menudo armonizando exclusivamente los tiempos de las acentuaciones del compás de seguiriya, con o sin golpe y sin subdivisión rítmica, en los tiempos 3 con Si*b*M(B*b*), 4 y 5 con La (A)

[21]En línea: https://www.rtve.es/play/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-diego-gastor/1898632 (min. 13:22) (Consultado: 24-9-2024).

[22]Agradecer estos registros sonoros a Luis Balaguer, seguidor y alumno directo de Parrilla de Jerez.

[23]Tanto Parrilla como Moraíto interpretaron esta falseta en directo en dos grabaciones televisivas. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=0ztVE4Cw84o (min. 5:21); https://www.youtube.com/watch?v=xqnE64cIaPc (min. 4:25) (Consultado: 26-9-2024).

(c. 26, 34).[24] Este tipo de acompañamiento básico es propio de la guitarra flamenca de los primeros registros sonoros y de años anteriores a estos de Torres y Molina, cuando el pulso era rápido, común en guitarristas como Miguel Borrull Castellón.[25]

Dentro de la sobriedad en el acompañamiento de la letra y tras el respiro del c. 31 y la llamada del c. 32, encontramos un motivo con algún cromatismo, que enriquece el discurso (c. 35). Esta frase bien pudiera ser herencia de otra con mayor cromatismo de Patiño que Manolo de Huelva (2014) grabó en su *Macho de la Serrana*.[26] Respecto a estas notas cromáticas el propio Manolo de Huelva dijo a Virginia Randolph que «Javier Molina y Miguel Borrull padre empleaban medios tonos» (AMZ-VRH, 1970-1971), aunque, como comentamos de la fuente escrita anteriormente citada, es probable que Patiño también los utilizara.

Tras el remate de la letra y la correspondiente llamada y cadencia andaluza, aparece la falseta 2 (c. 44), siempre con pulsación de pulgar en mano derecha. Destacar la breve inflexión del intercambio modal a Re frigio (que implica la nota Mi*b* del fraseo) y el remate melódico ascendente en tresillos (c. 49) con frase final Re, Do, Si*b*, La y su remate/cierre rasgueado correspondiente en la tónica La M (A). El comienzo de esta falseta es el mismo material utilizado en variaciones que grabaron algunos de los continuadores de la escuela jerezana: así lo vemos en la que grabó Niño Ricardo (1954) en su *Nostalgia flamenca*, min. 1:54.[27]A su vez esta falseta pudo inspirar el toque de Melchor de Marchena (1959) en el min. 1:06 de las *Siguiriyas* que aparecen en el disco *Guitarra gitana*.[28]

Del acompañamiento de la letra 2 (c. 53) cabría decir lo mismo que de la primera, señalando acaso la llamada del c. 62 ejecutada en unos rápidos tresillos de semicorchea realizados con arpegio en mano derecha y ligados en mano izquierda. Termina la grabación con un remate rasgueado en la tónica que «pisa» el final de la letra.

3. 2. *Soleares. «Como la quería yo tanto»* B25631.

Tras una introducción de un compás rasgueado en el acorde de tónica Mi M (E), Molina interpreta una falseta de trémolo, con la técnica de p, a, m,

---

[24] Según los apuntes de Virginia Randolph, «los dos tiempos al principio de la sig. en casi todos los casos son tiempos mudos» (AMZ-VRH, 1971a).

[25] Véanse por ejemplo las *Seguidillas gitanas* del Cojo de Málaga con Borrull *Están llorando las pieras*, Gramófono C262261, 1921 (en Bohórquez, 2001, vol. 6).

[26] En línea: https://www.youtube.com/watch?v=G1CQWNR6KB0 (min. 1:00) (Consultado: 20-9-2024). Esta variación aparece en una transcripción manuscrita del AMZ-AVH (1937-1957).

[27]Ver así mismo la transcripción de esta pieza en Faucher (2001:18).

[28] En línea: https://www.youtube.com/watch?v=EXCDoIoHg48 (Consultado: 20-9-2024). Consúltese así mismo la partitura de Faucher (2004: 35).

i, con un comienzo que nos recuerda a dos muy similares que Rafael Marín apuntaba en su método y que llamó «paseo» (Marín, 1902: 94, 145). Aunque el trémolo no es una técnica distintiva de la «escuela de Jerez», Javier no parece desdeñarla. Por esta época, guitarristas como Luis Yance ya ejecutaban el trémolo de cinco notas p, i, a, m, i. Le sigue la recurrente frase del c. 4, que se la escuchamos a muchos guitarristas por aquel entonces, entre otros, a uno de los seguidores de la escuela jerezana de Molina, Manolo de Badajoz (1931), en sus *Soleares en Mi*. Señalar en el ayeo el toque de pulgar para los acordes que armonizan las acentuaciones básicas de soleá (3, 6, 8, 10 y 12) (c. 5).

En la letra 1 cabría comentar en el c. 10 una inversión en el orden de la progresión Sol M, Do M (G, C), sustituyéndolo por Do M, Sol M (C, G).[29] Esto mismo ocurre en la letra 2 en el c. 17, no así en la letra 3 en los c. 21 y c. 23, donde el orden es el lógico movimiento de dominante-tónica de Sol M, Do M (G, C). A lo largo de las letras advertimos un recurso recurrente ejecutado en tresillos con pulgar, que arranca en un arpegio melódico ascendente de Fa M (F) (Fa, La, Do) y en escala descendente por grados conjuntos terminando en Mi (c. 6, 12 y 19) para los tiempos de soleá 7, 8 y 9, y que ya apareció en el c. 6. Tras la letra 3, aparece una variación de un compás que nos recuerda el trémolo de la introducción, dando así entrada a la última letra 4.

3. 3. *Seguidilla gitana. «A clavito y canela»* B25656.

La estructura es similar a lo comentado en la seguiriya *Por los rincones*. De los dos compases de introducción rasgueada, cabe destacar el comienzo de los rasgueados con índice de cuerdas agudas a graves. Después de dos compases en cadencia andaluza Re m, Do M, Si*b*M, La M (D-, C, B*b*, A) comienza la falseta 1 (c. 5), con un arrastre en cuarta cuerda de Mi a La y fraseos en 4ª y 5ª cuerdas con final en la tónica La octavada. Esta característica de uso del mástil en 5ª posición, con el La octavado en 5ª y 4ª cuerdas lo podemos escuchar antes de Javier Molina.[30] Este motivo ha perdu-

---

[29] Manolo de Huelva le refirió a Virginia Randolph: «algunas veces en las soleares el cambio (sol a do) va invertido (do a sol) porque la melodía lo va pidiendo». En cuanto a la continuación de la escuela de Cádiz y los aportes de Molina, podemos leer a su vez: «A la época de Patiño se pusieron Sol y Do con CIII. Molina cambió. Hizo la segunda vez el sol disonante suyo y la primera vez el sol becuadro […]» (AMZ-VRH, 1971b). Aquí Randoplh se refiere con algún ejemplo escrito en pentagrama a un acorde de Sol M 7/Si (G7/B) (de 5ª a 2ª cuerdas Si, Fa, Sol, Re, así como de 5ª a 1ª Si, Fa, Sol, Si, Fa) y al que llama con «el sol disonante suyo» que no es otro que una inversión de Mi M 7(*b*9)/Si (E7add*b*9/B) sin la tónica Mi de 1ª y 2ª cuerdas (de 4ª a 2ª cuerdas Si, Fa, Sol#, Re).

[30] Un motivo semejante se lo podemos escuchar a Luis Molina acompañando a la Niña de los Peines (1917) en *Seguidillas. Una cartita*, que está disponible en línea:

rado en el comienzo de algunas falsetas por seguiriya en los tocaores jerezanos pudiendo escucharla en Moraíto Chico (1992) en su seguiriya *Terremoto*, heredada del toque de su tío Manuel Morao.[31] El desarrollo de la falseta continúa con una melodía que comienza en las tónicas de la cadencia andaluza (c. 7, 8 y 9), cerrándola con un recurso ya visto en la seguiriya *Por los rincones* (c. 10-12).

La falseta la remata en la tónica La (A) con rasgueados y a continuación una serie de llamadas al cante, de las que podemos destacar la realizada en alzapúa con golpe (c. 15) en la armonía de Si*b*M (B*b*) y la del c. 17 con notas cromáticas. Se suceden llamadas, remates y más llamadas hasta que Torres comienza con el temple en el c. 25. De las letras 1 y 2 no hay nada reseñable en el acompañamiento que no se haya dicho ya en la anterior seguiriya, utilizando un material similar.

3. 4. *Soleares. «Hasta la fe del bautismo»* B25656.

La estructura general de estas soleares responde a lo ya comentado anteriormente: introducción o salida de la guitarra con falseta, llamadas al cante, salida del cante, remates-llamadas, letras, etc. A la introducción rasgueada en la tónica de Mi M (E) le sigue una falseta similar a la interpretada en las soleares anteriores, si bien, esta variante más larga cambia la nota pedal del trémolo de la primera cuerda de Mi (c. 2) a Fa (c. 2 y 3), siendo similar la melodía de los bajos. Para concluir esta introducción en trémolo cambia a una técnica de pulgar y ligados con las que ejecuta una melodía en arpegio descendente-ascendente con las notas del acorde de Si dis (Bº) que desemboca en el remate rasgueado.

Al no ser relevado por la salida del cante, hace una variación (c. 7) que remata con otra melodía por grados contiguos ascendente, con pulgar y acelerando el pulso. Una variación de esta frase del c. 8 la podemos escuchar en Manolo de Badajoz (1931) en sus *Soleares en Mi*. Así mismo apreciamos un remate de pulgar en tresillos similar interpretado por Manolo de Huelva (2014) en su *Soleá*.[32]

Sin réplica de su interlocutor Torres, Molina realiza una progresión armónica similar a las utilizadas para las escobillas del baile y paseíllo, Mi M, Fa M, Do M, Fa M, Mi M (E, F, C, F, E), que finaliza con el recurso

---

https://www.youtube.com/watch?v=Z0PK23QO--o (min. 0:38) (Consultado: 28-9-2024).

[31] Disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=zDpTlgm1-7A (min. 2:40) (Consultado: 28-9-2024). Véase Faucher (1995: 41). A su vez véase el toque de Manuel Morao en el programa de *Rito y Geografía del Cante*. En línea: https://www.rtve.es/play/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-guitarra-flamenca-parte-1/4744561 (min. 1:48) (Consultado: 28-9-2024).

[32] Disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=4fwOPHozegM (min. 0:10) (Consultado: 19-9-2024).

recurrente ejecutado en tresillos con pulgar anteriormente comentado y una llamada al cante con fórmulas de trémolo y cierres a medios compases (c. 11). Seguidamente, una salida breve del cante que remata Javier rasgueando para a continuación hacer una breve variación melódica «a cuerda pelá» y su llamada correspondiente.[33] El acompañamiento de la letra 1 no tiene ningún particular que no hayamos comentado en la soleá *Como la quería yo tanto*, y tras esta (c. 27) una variación que ya podemos ver en el método de Rafael Marín (1902: 150) y que aparece en los primeros registros sonoros de Amalio Cuenca para Homophon (1908) y para Edison (1909).[34] Esta variación de tintes arcaicos la encontramos también interpretada por Manolo de Badajoz (1931) en sus *Soleares en Mi*. Tras una llamada concluye la pieza con la letra 2, de la que no tenemos nada que añadir que no se vea en la partitura, cerrando con un remate ejecutado en rasgueado seco, en tresillos de corchea y en el acorde de tónica Mi (E).

5. Conclusiones

A partir del análisis de estas transcripciones y sus comparativas, podemos concluir que el toque de Molina en estas seguiriyas y soleares responde en su acompañamiento al cante a unas maneras similares a las de guitarristas de su generación, pertenecientes a la «escuela de Cádiz», como Juan Gandulla Habichuela,[35] o que de algún modo bebieron de ella, como Miguel Borrull Castellón.[36] Estas formas interpretativas en el acompañamiento y el material usado en las variaciones y falsetas van sonando algo arcaicas en comparación con lo que otros guitarristas grabaron en la época, pues ya la guitarra estaba evolucionando hacia otros usos, tanto en las técnicas inter-

[33] Así señaló Manolo de Huelva a Virginia Randolph: «Si por casualidad no hay entrada de temple o de cante, se hace paseíllo y dos vueltas de rasguear […]. El que sabe cantar siempre está preparado para entrar en su sitio, es decir, después de las dos vueltas de rasgueado que marca la entrada […]. In the Sierra de Armenia Manuel Torres used to stop after first Ay & wite while Javier Molina would play the piece of accompaniment & then dos vueltas de rasgueado (Tomás Pavón cantaba todo seguido) […]. Some times Javier would play el paseillo entero y después tocaba dos vueltas de rasgueado - eso tiene regla y no se le puede poner falta. Eso es a capricho del que canta si se quiere repetir la entrada en ese cante» (AMZ-VRH, 1970-1971).

[34] *Soleares* Homophon 7239 (1908) (min. 2:16). La misma variación la podemos escuchar en las *Soleares* registradas en NY para Edison en 1909. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=lEgKb5h_hq0 (min. 2:22) (Consultado: 19-9-2024). Sobre estos registros sonoros véase Monge García (2021-2022: 82 y ss.).

[35] Véanse las grabaciones realizadas de Habichuela junto a Antonio Chacón en 1908 en Martín Ballester (2017).

[36] Sobre las noticias que tenemos de la estancia de Borrull en Sevilla y la posible influencia de la «escuela de Cádiz», véase Castro (2024: 66 y ss.).

pretativas (en mano derecha: alzapúas, trémolos de 4 notas, picados, múltiples rasgueados, etc.; en mano izquierda: ligados, cejillas y uso del mástil con mayor amplitud en el rango de los sonidos) como en los contenidos armónico-rítmicos (armonización de melodías, profusión y complejidad de acordes,[37] subdivisión rítmica más compleja). Hemos de tener en cuenta la edad que Javier Molina tenía al realizar estos registros y la evolución que la guitarra flamenca había experimentado en las generaciones posteriores y en otros ámbitos geográficos, en particular en el madrileño, con Ramón Montoya a la cabeza, y el sevillano, con Niño Ricardo como uno de sus máximos representantes.[38] Sin embargo, a pesar de algunos rasgos arcaicos en sus técnicas interpretativas, Molina demuestra unos recursos de contemporaneidad destacables:

- Acordes arpegiados utilizados melódicamente
- Acordes de séptima y disminuidos
- Intercambio modal
- Utilización de sensibles y notas cromáticas de aproximación
- Uso del mástil más allá de la primera posición
- Alzapúa con golpe

En nuestro análisis musicológico hemos comprobado la importancia de Manolo de Huelva como conocedor directo y transmisor de algunos de los rasgos característicos del toque de Javier Molina, que supusieron una continuación y avance en lo que venía siendo la escuela de Cádiz, entre los que podemos destacar:

- Toque de pulgar.
- Utilización de medios tonos y cromatismos.
- Ejecución de falsetas largas al comienzo de una pieza y siempre antes del cante.
- Ejecución de la cadencia andaluza después de rasguear y antes de la falseta.

---

[37] A pesar de la sencillez armónica de estas grabaciones de Molina, en los apuntes de Virginia Randolph leemos que «Javier Molina tenía cabeza, conocía la clave de sol. Todos esos acordes [los de séptima] los aprendió [Manolo de] Huelva de Molina» (AMZ-VRH, 1971b).

[38] Podemos escuchar grabaciones de finales de los años 20 de Montoya acompañando a Pastora (1928a, 1928b) o de Niño Ricardo con Tomás Pavón (1928) o con el Carbonerillo (1929) con mayor complejidad, tanto en la elaboración de las técnicas interpretativas como en el discurso armónico-melódico.

- El uso que hizo de los acordes de séptima y disminuidos en los acompañamientos.
- En toque *por medio* fraseo descendente de Re a Do# en vez de Do natural.

Finalmente, hemos seguido el toque de Javier en generaciones posteriores, confirmando algunos rasgos de sus maneras en el toque de Manolo de Badajoz, Niño Ricardo, Melchor de Marchena y Diego del Gastor así como en los representantes de la escuela jerezana Manuel Morao, Parrilla de Jerez y Moraíto Chico.

Bibliografía

Álvarez Caballero, Ángel (2003): *El toque flamenco*. Madrid, Alianza Editorial.

AMZ (Archivo Marius de Zayas) y Archivo VRH (Virginia Randolph Harrison) (1937-1957): «Seguiriya. Transcripción VRH+Casagemas 1937-1957».

— (1970-1971): Cuaderno 5 «Apuntes técnicos y sobre comentarios de Manolo de Huelva. Nov. 1970-1971».

— (1971a): Cuaderno 6 «Apuntes sobre el arte acompañar según Manolo de Huelva. mar. 1971».

— (1971b): Cuaderno 7 «Letras de cantes flamencos. Soleá (1971)».

Butler, Augusto (1964): *Javier Molina: Jerezano y tocaor. Memorias autógrafas de su vida artística*. Jerez de la Frontera, Jerez Industrial.

Castro, María Jesús (2024): *Don Miguel Borrull. Un guitarrista flamenco para la historia*. Córdoba, Almuzara.

de la Plata, Juan (1961): *Flamencos de Jerez*. Jerez de la Frontera, Jerez Industrial.

— (2006): «Javier Molina, el gran maestro de la guitarra. Creador de la escuela jerezana». *Revista de flamencología* 24(2º semestre): 32-58. https://ia803107.us.archive.org/15/items/REVISTA_DE_FLAMENCOLOGIA-ARCHIVO/RDF_024.pdf (Consultado: 6-7-2024).

— (2009): *El flamenco que he vivido*. Sevilla: Signatura Ediciones S.L.

— (2013): «Entrevista histórica con Javier Molina». *Diario de Jerez*. https://www.diariodejerez.es/jerez/Entrevista-historica-Javier-Molina_0_730727335.html (Consultado: 6-7-2024).

Faucher, Alain (2004): *El duende gitano de Melchor de Marchena*. Eaubonne, Affedis.

— (2001): *El genio de Niño Ricardo*. Eaubonne, Affedis.

— (1995): *Moraíto. Morao y Oro.* París, Affedis.

Gálvez Jiménez, Marcelo (2018): «La escuela jerezana del toque. Características técnico-musicales y desarrollo histórico». *Sinfonía Virtual*. https://www.sinfoniavirtual.com/revista/035/escuela_jerezana.pdf (Consultado: 4-7-2024).

Gamboa, José Manuel (2002): «La musicalización de la sonanta», en *Música Oral del Sur: revista internacional*(5): 153-156.

— (2001): *Perico del Lunar. Un flamenco de antología*. Córdoba, Ediciones la Posada.

Ibáñez Corrales, Francisco Javier (2024): «Rafael del Águila, transmisión de su pedagogía en las generaciones guitarrísticas de Jerez de la Frontera», TFM defendido en la Universidad de Cádiz.

Marín, Rafael (1902): *Método de guitarra. Flamenco por música y cifra.* Madrid, Sociedad de autores españoles.

Martín Ballester, Carlos (2018): *Manuel Torres*. Madrid, Colección Carlos Martín Ballester.

— (2017): *Don Antonio Chacón.* Madrid, El flamenco Vive.

Monge García, David (2021-2022): «Amalio Cuenca y sus primeros registros sonoros solistas de aires flamencos: un estudio de estilo», en *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*(16): 82-95.

— (2021): «La transcripción para la guitarra flamenca virtuosa de Víctor Monge "Serranito" (1963): experiencias y reflexiones de un guitarrista», en *Nombres propios de la guitarra. Víctor Monge «Serranito»*, ed. Norberto Torres Cortés: 102-125. Córdoba, IMAE Gran Teatro de Córdoba, Ayto. de Córdoba.

— (2020): «El eclecticismo musical de Tomás Damas. Relaciones entre la música académica del s. XIX y la guitarra flamenca». *Sinfonía Virtual*. https://www.sinfoniavirtual.com/revista/039/tomas_damas.pdf (Consultado: 7-7-2024).

Patino Hedreda, Francisco Javier (2023): «Aproximación a la vida y obra de Gerardo Núñez». *Sinfonía Virtual*. https://www.sinfoniavirtual.com/revista/044/gerardo_nunez.pdf (Consultado: 8-7-2024).

Pereira, Francisco y Marcelo Gálvez Jiménez (2018): «Apuntes para una biografía de Javier Molina "El Brujo de la Guitarra Flamenca"». Conferencia de las IV Jornadas de estudio del Cante Flamenco, Universidad de Cádiz («Javier Molina, una guitarra para el siglo XXI»). https://www.youtube.com/watch?v=do_9n8O-boQ (Consultado: 24-6-2024).

Rioja, Eusebio (2017): «La guitarra flamenca. Sus técnicas interpretativas. Orígenes, historia y evolución». *Sinfonía Virtual*. https://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/tecnicas_flamenca.pdf

Rioja, Eusebio; Torres, Norberto (2006): *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*. Sevilla, Signatura Ediciones.

Rodríguez Peñafuerte, Alberto (2023): «Francisco Cantero y Sánchez, profesor de guitarra de Alcalá de los Gazules». *Flamenco de papel*... https://flamencodepapel.blogspot.com/2023/11/francisco-cantero-y-sanchez-profesor-de.html (Consultado: 25-6-2024)

— (2024): «Paco el Barbero, la sonanta de Alcalá de los Gazules». *Flamenco de papel*... https://flamencodepapel.blogspot.com/2024/07/paco-el-barbero-la-sonanta-de-alcala-de.html (Consultado: 31-8-2024).

Sabater Boix, Roberto (2019): «Maestro Balao, el eslabón olvidado». https://www.sinfoniavirtual.com/revista/037/balao.pdf (Consultado: 8-7-2024).

Suárez-Pajares, Javier; Rioja, Eusebio (2003): *El guitarrista almeriense Julián Arcas (1832-1882) una biografía documental*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

— (1995) «La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín», en *Historia del Flamenco*, eds. J. L. Navarro y M. Ropero: 173-195. Sevilla, Tartessos.

Discografía y audiovisuales

Amalio Cuenca (1909): *Soleares. Aires flamencos.* Edison Amberol 8010, NY.

— (1908): *Soleares*, Homophon Company GMBH 7239.

Bohórquez, Manuel (2001): *Antología de Grandes Clásicos del Cante Flamenco*, varios vols. Calé Records/El Correo de Andalucía.

El Torta/Moraíto Chico (1994): *Colores morenos*. Auvidis Ethnic B6788, Francia.

El Carbonerillo (1929): *«Como cosita propia», seguiriya*. Regal RS 1441.

Gómez, Mario, Pedro Turbica y José María Velázquez-Gaztelu (1971-1973): *Rito y Geografía del cante*, serie documental de TVE, programas del 17/3/1972 y del 23/10/1972.

Manolo de Badajoz (1931): *Soleares en Mi*, 182.598. Odeon, Barcelona.

Manolo de Huelva (2014): *Manolo de Huelva acompaña*, varios vols. Pasarela, Sevilla. https://www.youtube.com/watch?v=G1CQWNR6KB0 (Consultado: 20-9-2024).

Martín Ballester, Carlos (2018): *Manuel Torres*, Colección Carlos Martín Ballester, Madrid.

— (2017): *Don Antonio Chacón.* El flamenco Vive, Madrid.

Melchor de Marchena (1959): *Guitarra gitana.* Hispavox HH10-151.

Moraíto Chico (1992): *Morao y oro.* Auvidis Ethnic, France.

Niña de los Peines (2004): *Niña de los Peines. Registros sonoros 05.* Centro Andaluz del Flamenco. Fonotron. Junta de Andalucía.

Niño Ricardo (1954): *Guitare flamenco.* Chant du Monde LD M4045.

Parrilla de Jerez (1974): *Guitarra gitana.* CBS, Madrid.
Pastora Pavón, Niña de los Peines (1928a): *«No llamarme al médico», seguiriya*. Polydor 3019BK.
— (1928b): *«A mi mare de mi alma», soleá.* Polydor 3020BK.
Tomás Pavón (1928): *«Se te logró a ti el gusto», seguiriya*. Regal RS613.

Seguidilla gitana

Por los rincones

Parlophon B25631 (1930)

Javier Molina
Manuel Torres
Transc. David Monge

Capo III
Por medio

INTRO

1 A 3 x a m i i x a m i i a m i p a m

2 * Aadd♭9 3 3 i i a m i a m i i a m i i a m i i a m

3 (D-) (C7,9) 3 (B♭) A i P i m a p i m a P P i m a P

FALSETA 1

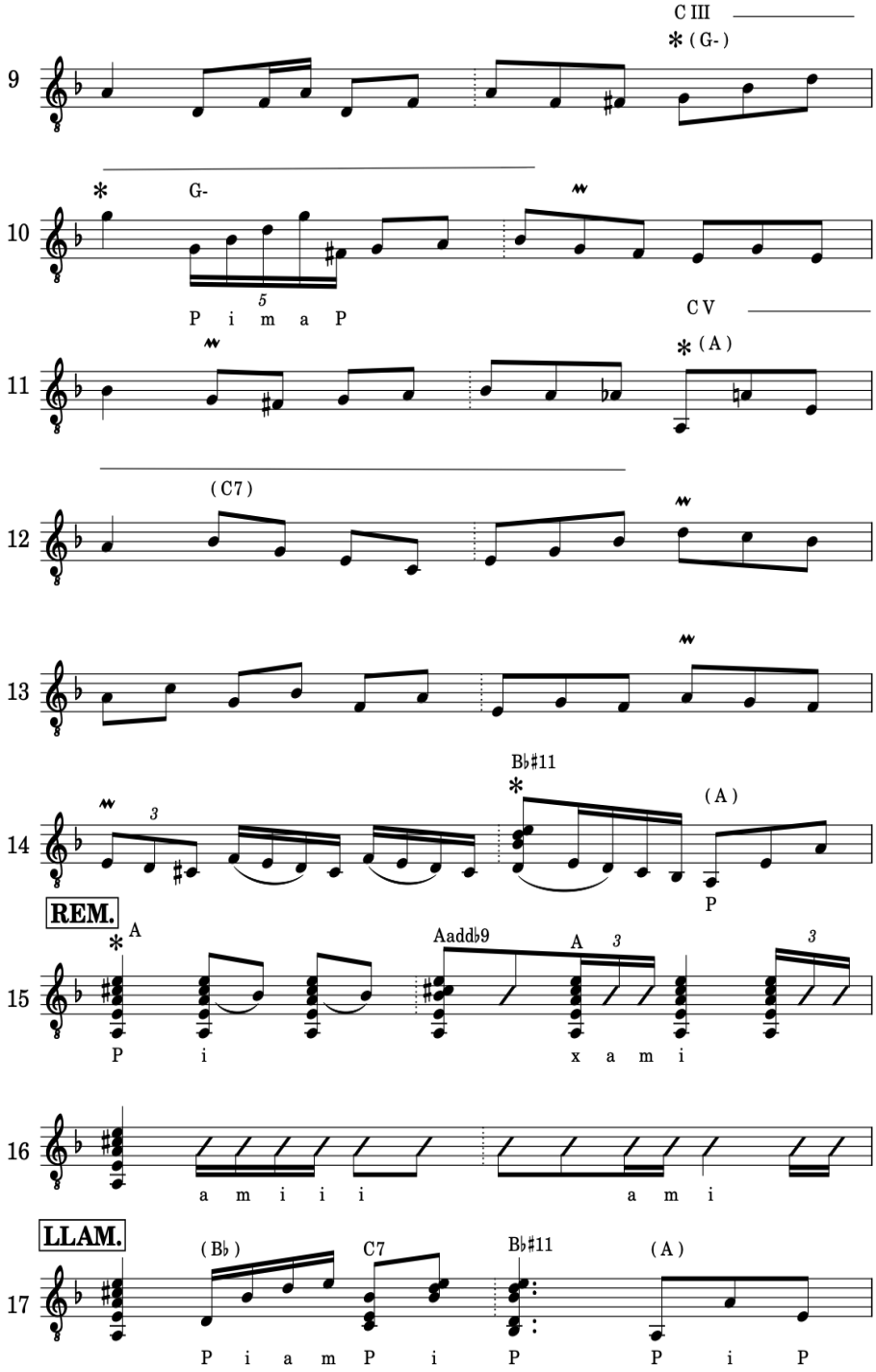
4 * * (D-) P *

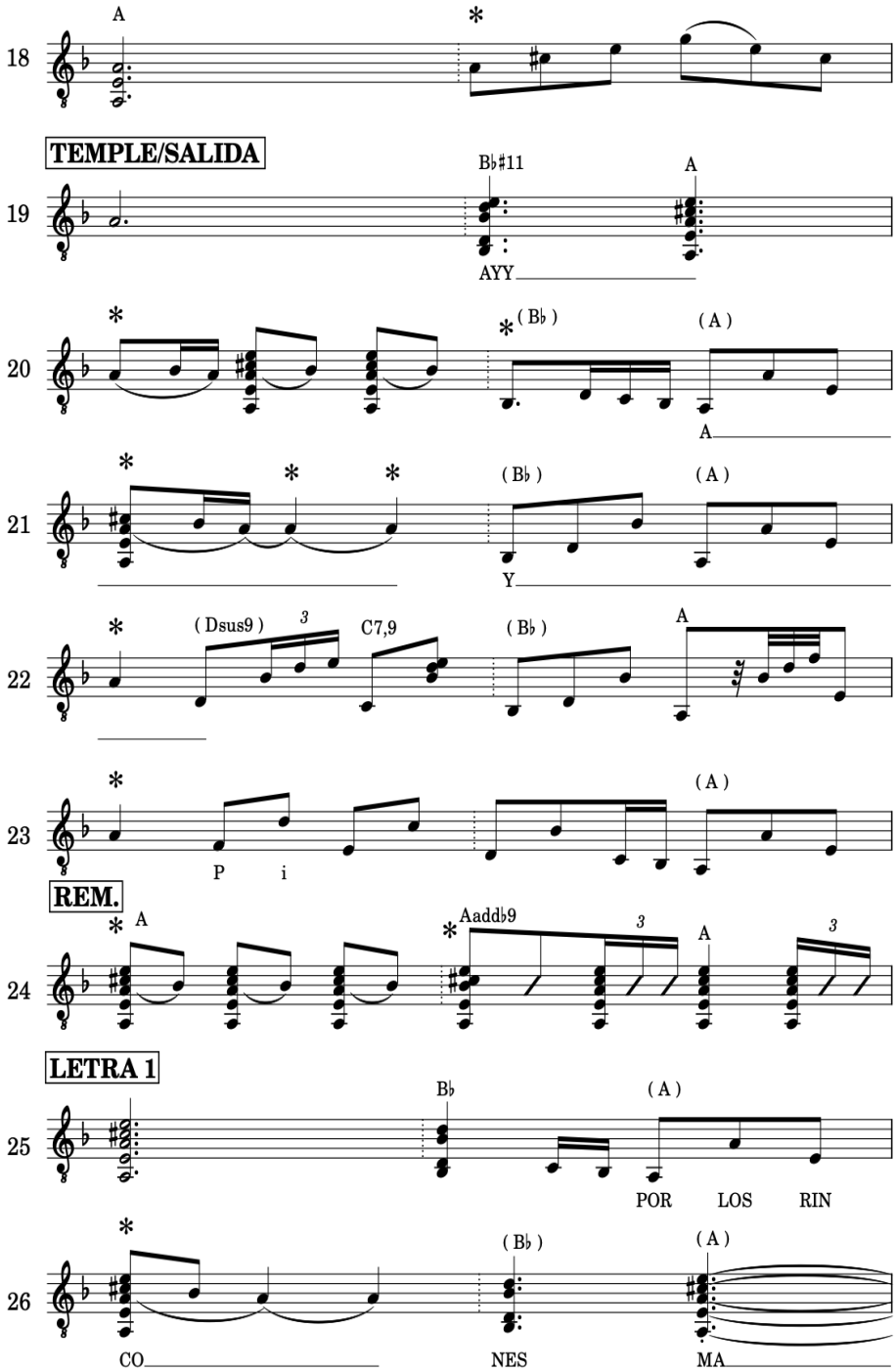
5 * (C♯°)

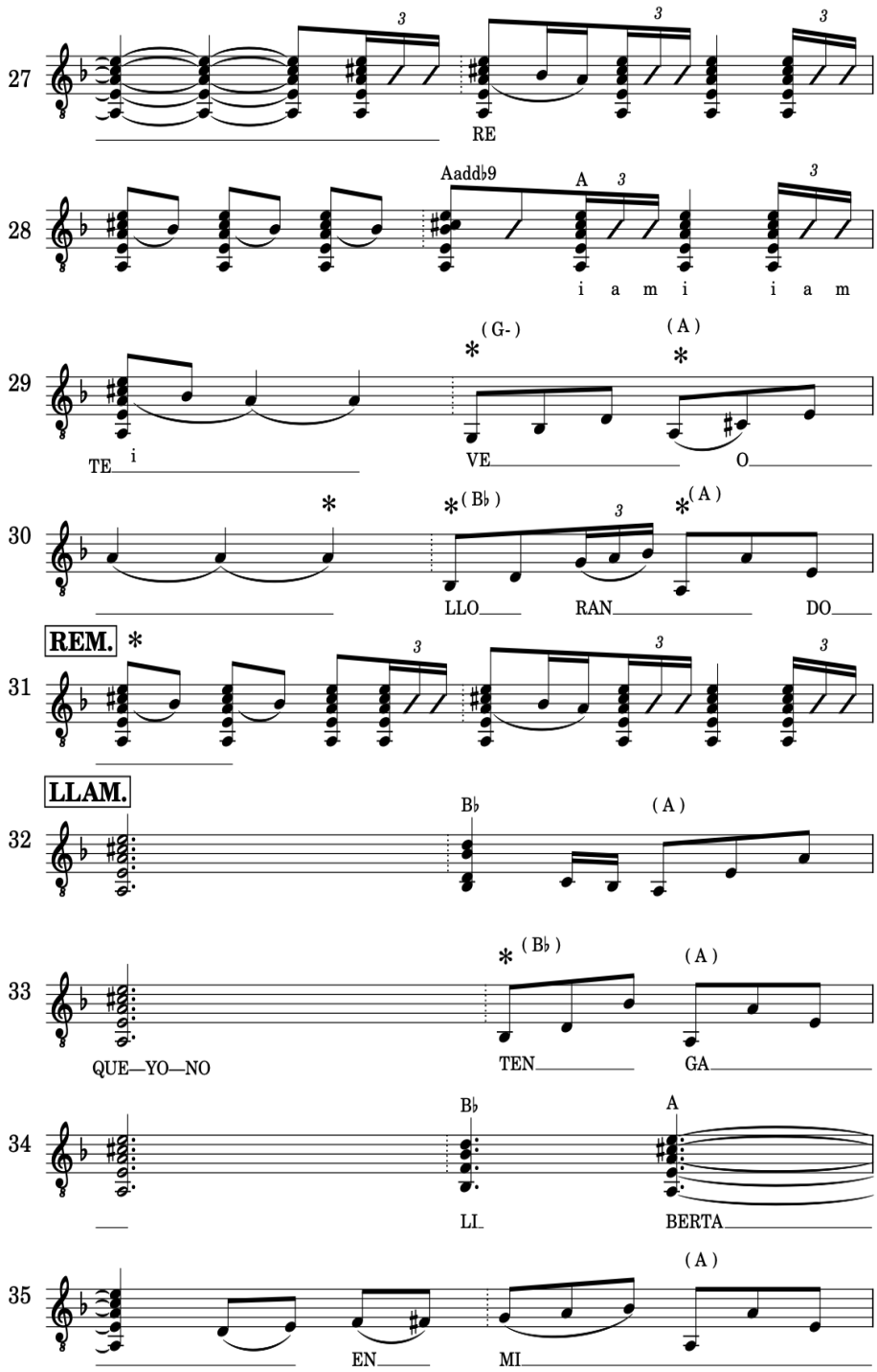
6 *

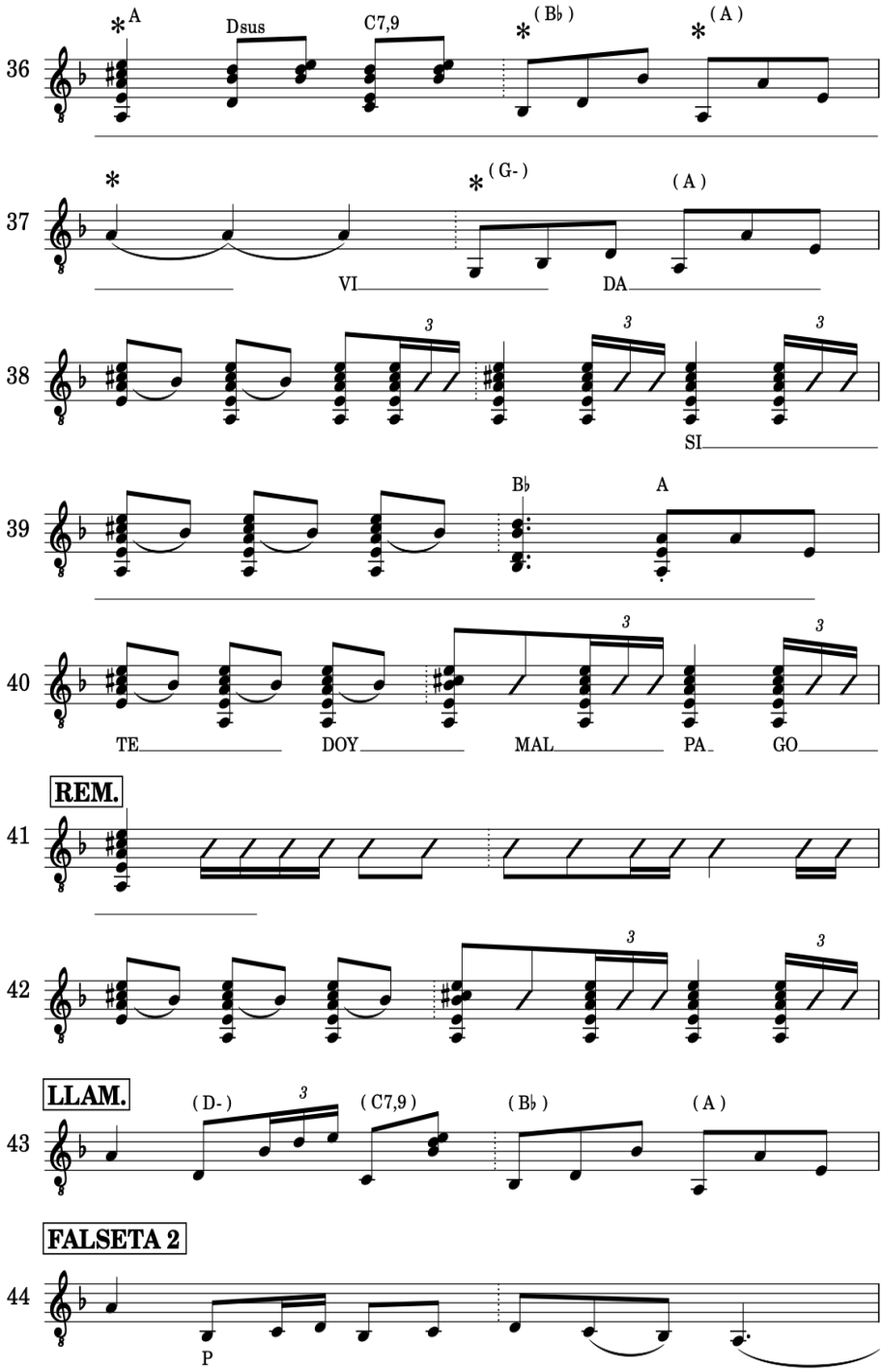
7 * * (D-) *

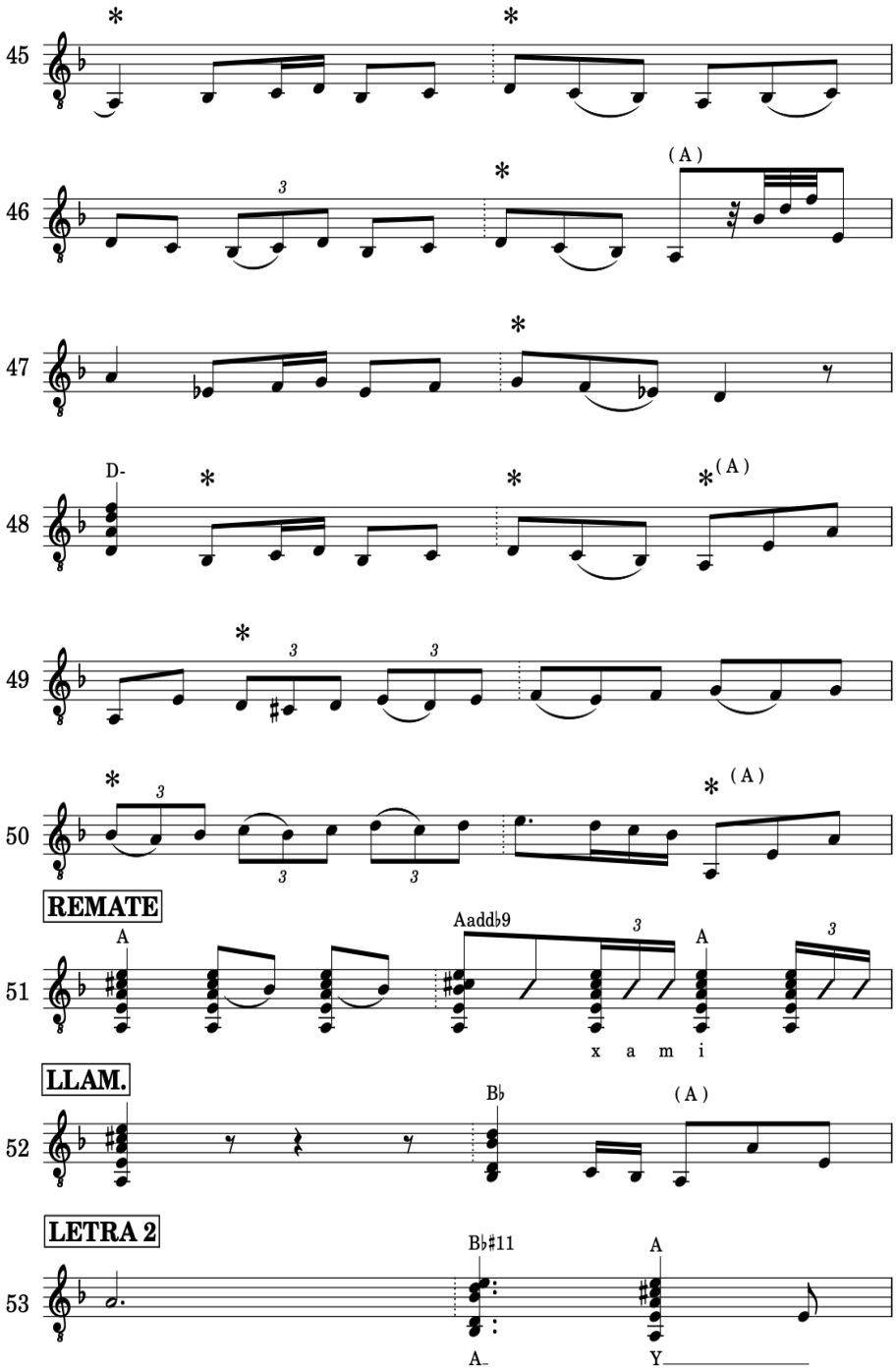
8 *


C III
(G-)
G-
P i m a P
C V
(A)
(C7)
B♭♯11
(A)
P
REM.
A
Aadd♭9
A
P i x a m i
a m i i a m i
LLAM.
(B♭)
C7
B♭♯11
(A)
P i a m P i P P i P


18
A
TEMPLE/SALIDA
19
B♭♯11
A
AYY
20
(B♭)
(A)
A
21
(B♭)
(A)
Y
22
(Dsus9)
C7,9
(B♭)
A
23
(A)
P i
REM.
24
A
Aaddb9
A
LETRA 1
25
B♭
(A)
POR LOS RIN
26
(B♭)
(A)
CO NES MA


27
RE
28
Aadd♭9
A
i a m i i a m
29
(G-)
(A)
TE i
VE
O
30
(B♭)
(A)
LLO
RAN
DO
REM.
31
LLAM.
32
B♭
(A)
33
(B♭)
(A)
QUE—YO—NO
TEN
GA
34
B♭
A
LI
BERTA
35
(A)
EN
MI


36
A
Dsus
C7,9
(B♭)
(A)
37
(G-)
(A)
VI
DA
38
SI
39
B♭
A
40
TE
DOY
MAL
PA
GO
REM.
41
42
LLAM.
43
(D-)
(C7,9)
(B♭)
(A)
FALSETA 2
44
P


45
46
(A)
47
48
D-
(A)
49
50
(A)
REMATE
51
A
Aadd♭9
A
x a m i
LLAM.
52
B♭
(A)
LETRA 2
53
B♭♯11
A
A_
Y

54 (B♭) (A)
A Y CON QUE GRAN

55 (B♭) (A)
DES

56
DUQUE LAS YO

57 B♭♯11 A
LE PI - DO - A—DIOS

58 B♭♯11 A
POR—LOS—RINCOONES ES YO O ME

59 B♭♯11 A
ME TO Y

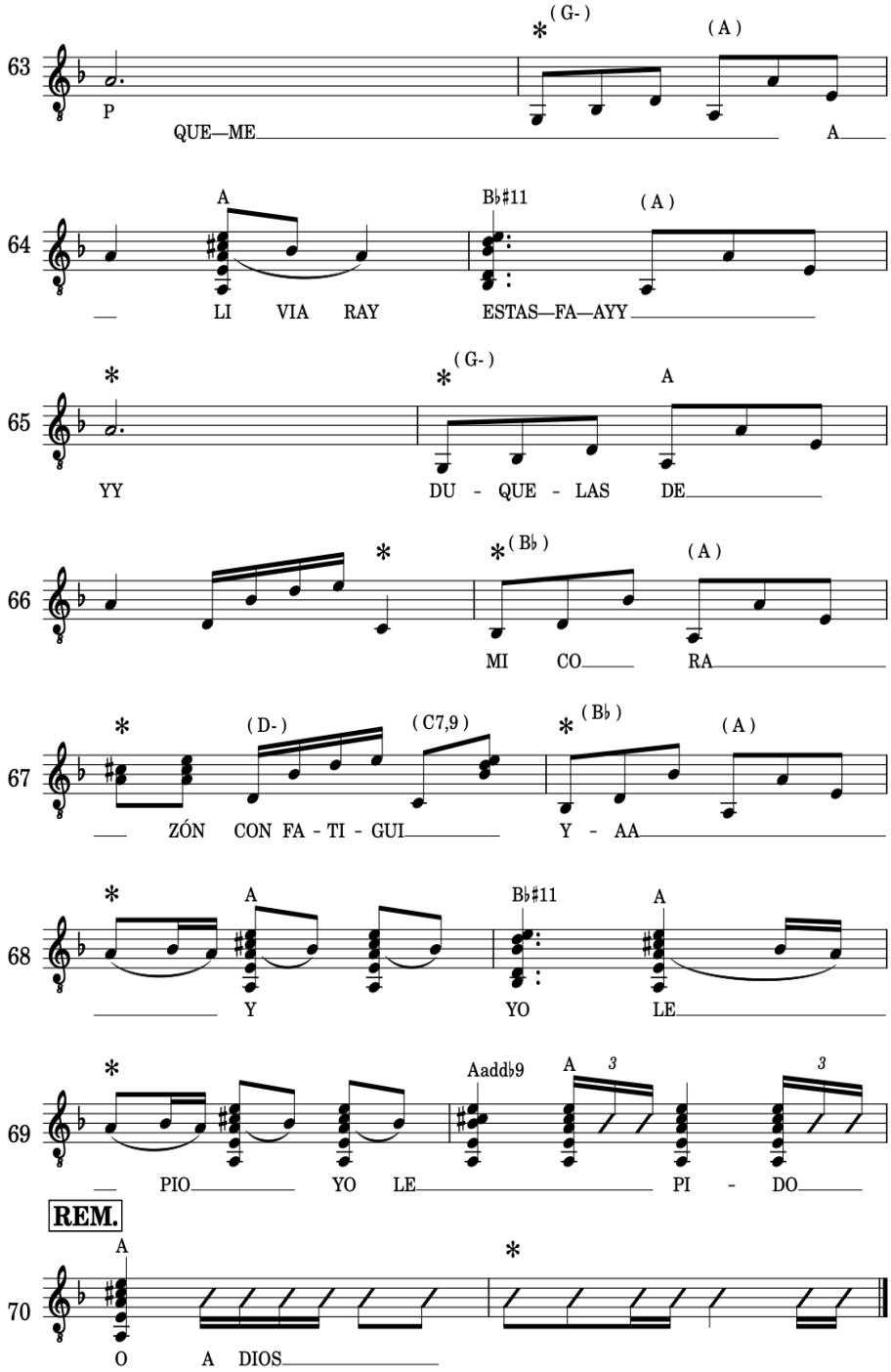
60 Aadd♭9 A
LE PIDO A DIOS

REM.

61

LLAM.

62 (B♭) (A)
P i m a m i P i P

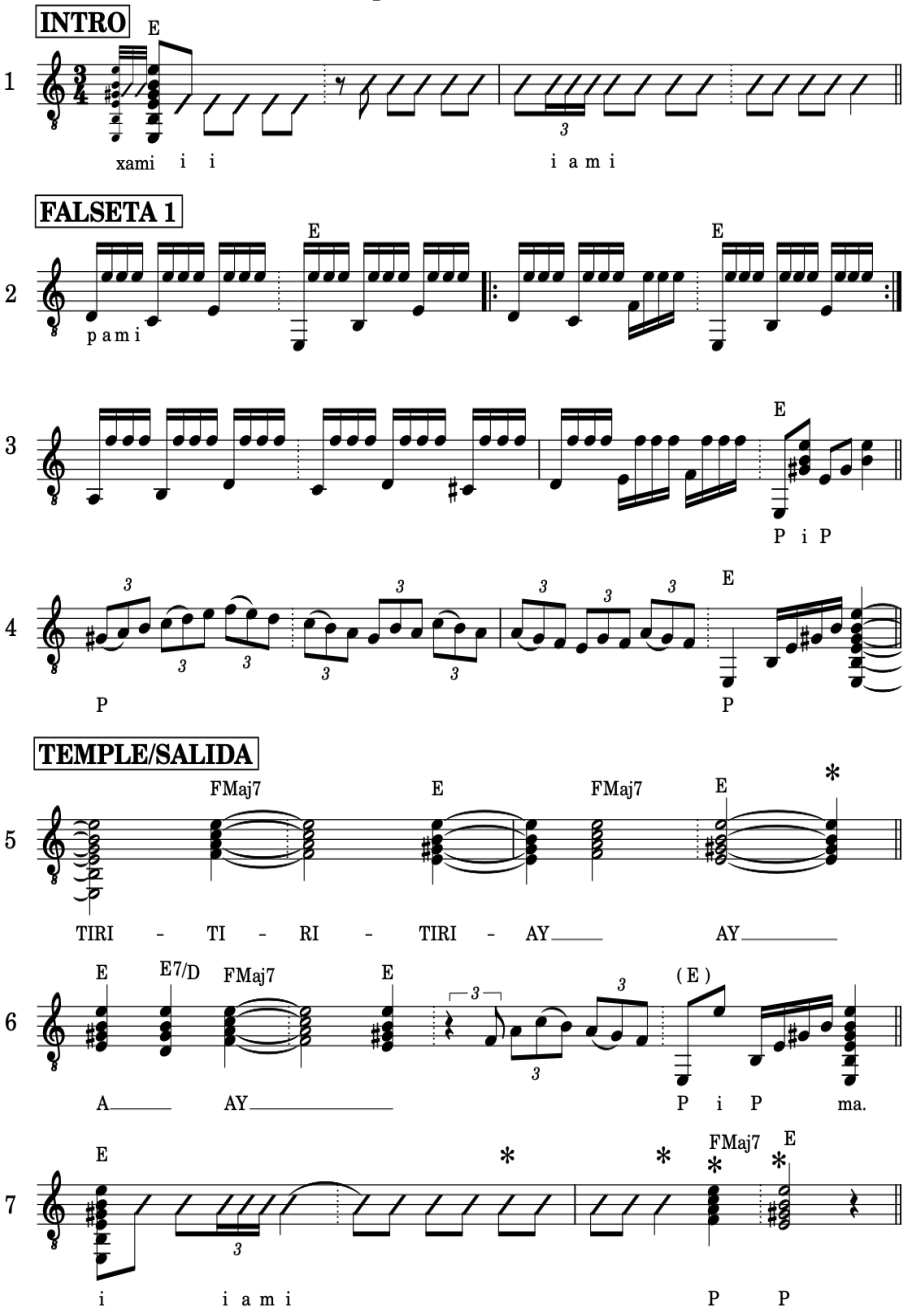

63
P
QUE—ME
A
64
LI VIA RAY
ESTAS—FA—AYY
65
YY
DU - QUE - LAS DE
66
MI CO RA
67
ZÓN CON FA - TI - GUI
Y - AA
68
Y YO LE
69
PIO YO LE PI - DO
REM.
70
O A DIOS

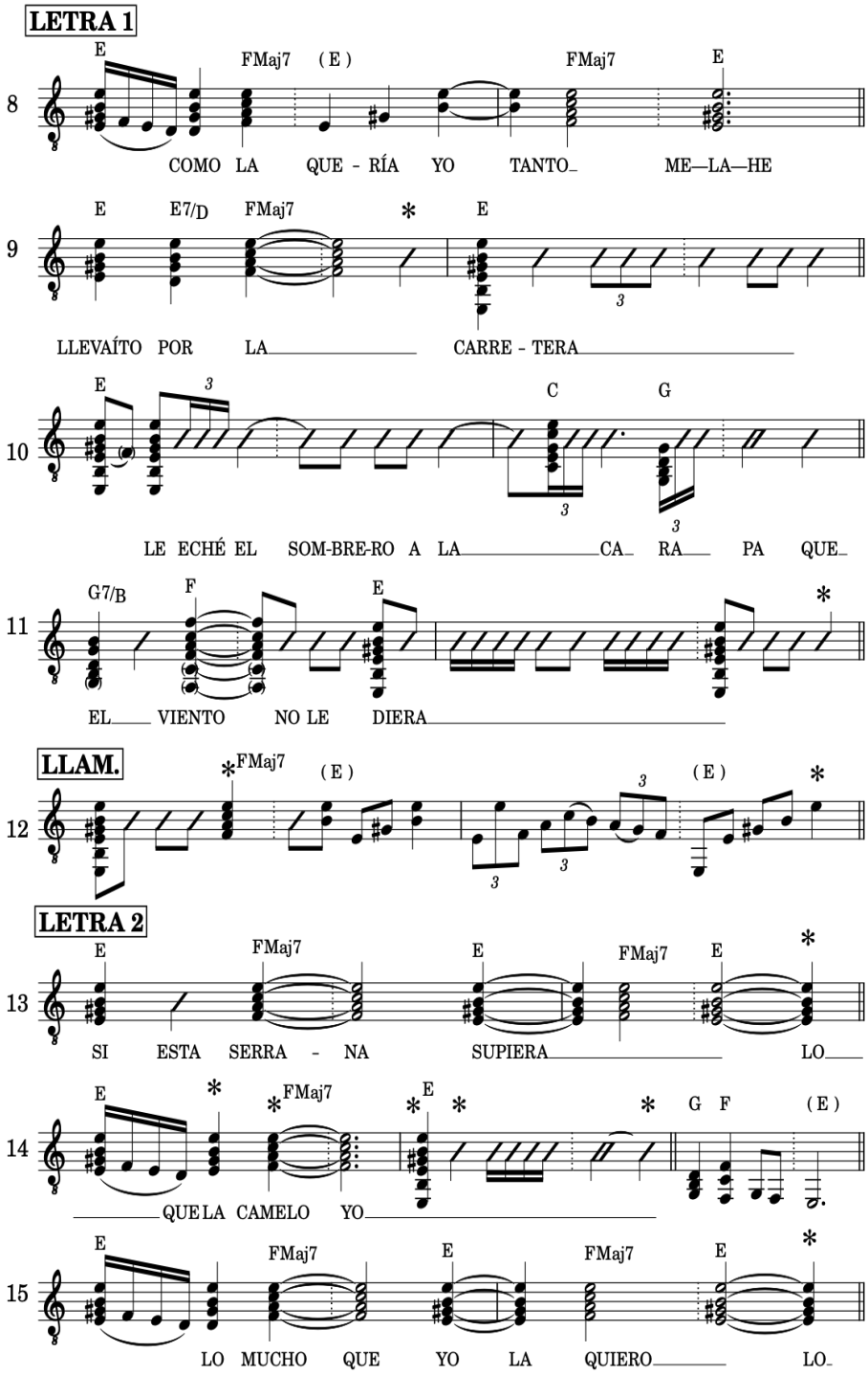
Soleares

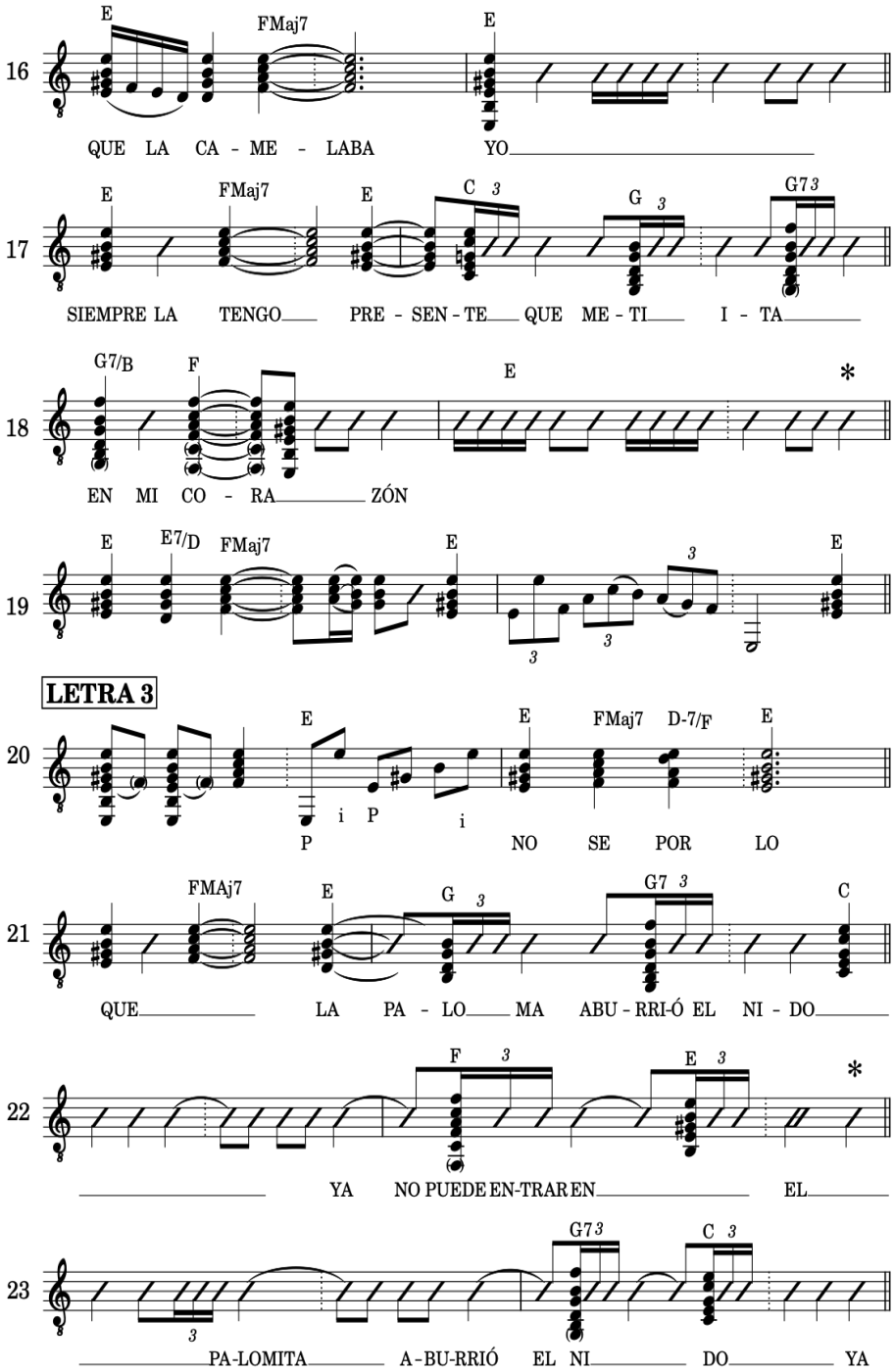
Como la quería yo tanto

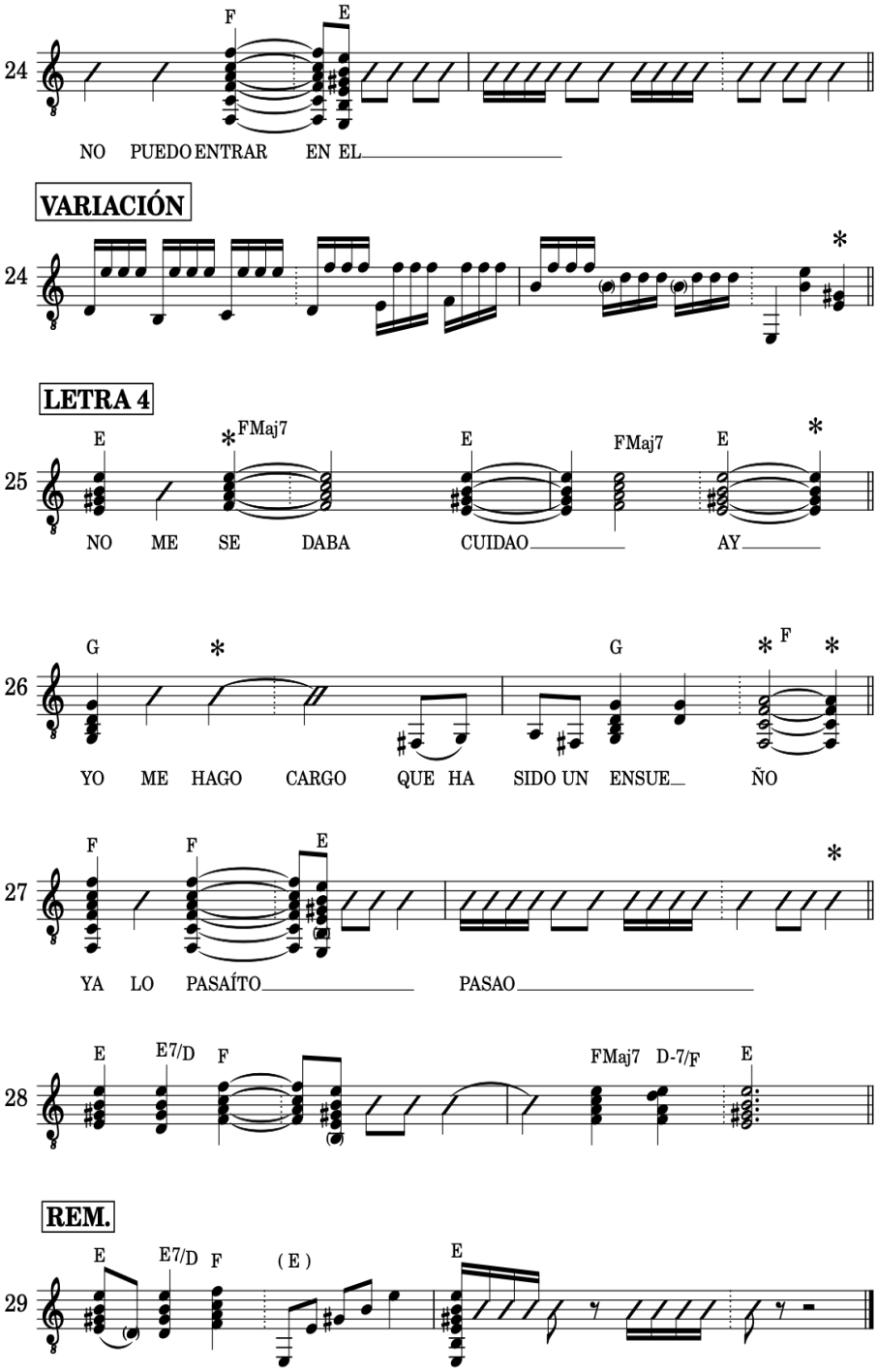
Parlophon B25631, (1930)

Javier Molina
Manuel Torres
Transc. David Monge




LETRA 1
8
E FMaj7 (E) FMaj7 E
COMO LA QUE - RÍA YO TANTO ME—LA—HE
9
E E7/D FMaj7 * E
LLEVAÍTO POR LA CARRE - TERA
10
E C G
LE ECHÉ EL SOM-BRE-RO A LA CA RA PA QUE
11
G7/B F E *
EL VIENTO NO LE DIERA
LLAM.
12
* FMaj7 (E) (E) *
LETRA 2
13
E FMaj7 E FMaj7 E *
SI ESTA SERRA - NA SUPIERA LO
14
E * * FMaj7 * E * * G F (E)
QUE LA CAMELO YO
15
E FMaj7 E FMaj7 E *
LO MUCHO QUE YO LA QUIERO LO


16
E
FMaj7
E
QUE LA CA - ME - LABA YO
17
E
FMaj7
E
C 3
G 3
G7 3
SIEMPRE LA TENGO PRE - SEN - TE QUE ME - TI I - TA
18
G7/B
F
E
*
EN MI CO - RA ZÓN
19
E
E7/D
FMaj7
E
3
3
3
E
LETRA 3
20
E
E
FMaj7
D-7/F
E
i P
i
P NO SE POR LO
21
FMAj7
E
G 3
G7 3
C
QUE LA PA - LO MA ABU - RRI-Ó EL NI - DO
22
F 3
E 3
*
YA NO PUEDE EN-TRAR EN EL
23
G7 3
C 3
3
PA-LOMITA A-BU-RRIÓ EL NI DO YA


24
F
E
NO PUEDO ENTRAR EN EL
VARIACIÓN
24
*
LETRA 4
25
E
*
FMaj7
E
FMaj7
E
*
NO ME SE DABA CUIDAO AY
26
G
*
G
*
F
*
YO ME HAGO CARGO QUE HA SIDO UN ENSUE ÑO
27
F
F
E
*
YA LO PASAÍTO PASAO
28
E
E7/D
F
FMaj7
D-7/F
E
REM.
29
E
E7/D
F
(E)
E

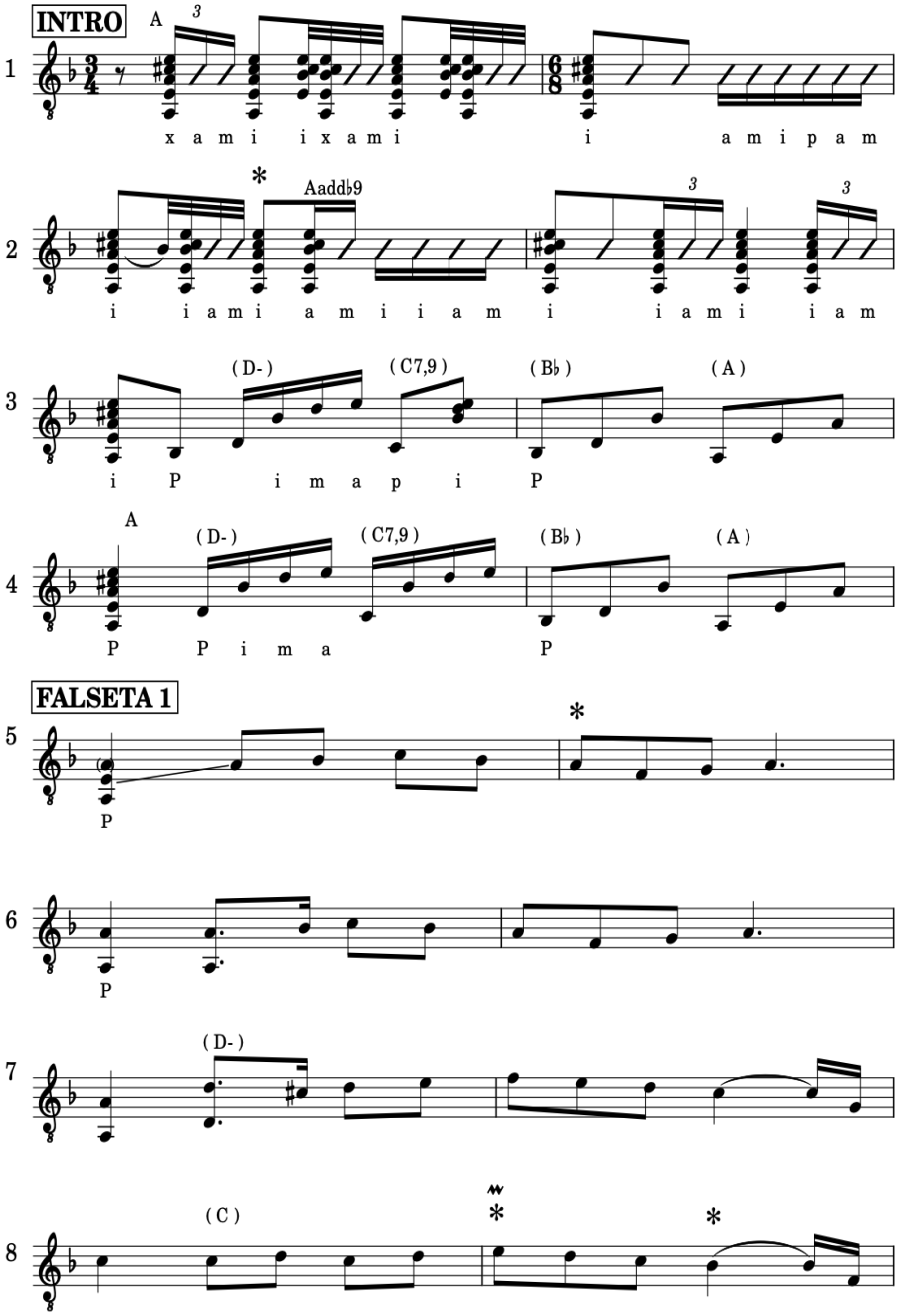
Seguidilla gitana

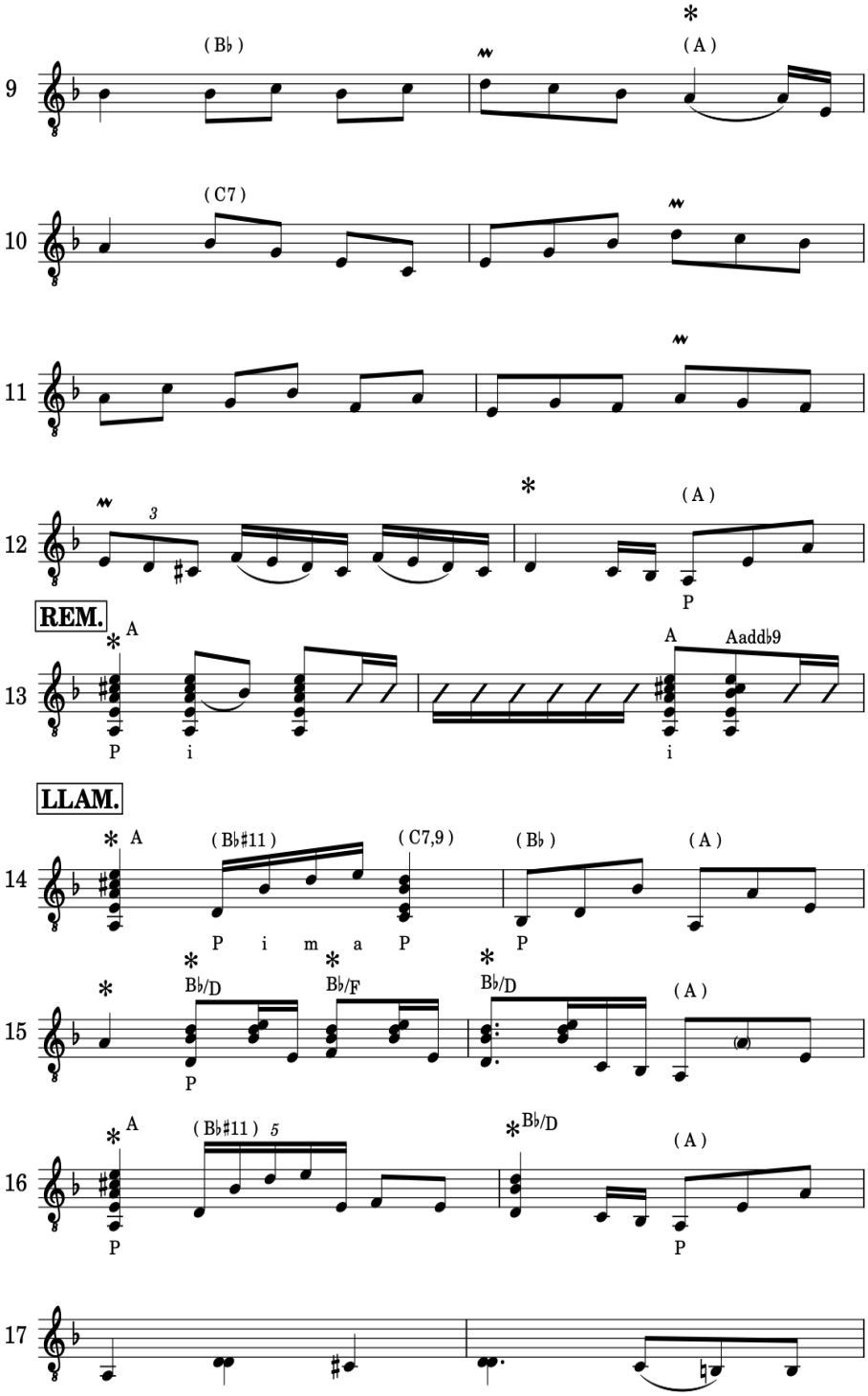
A clavito y canela

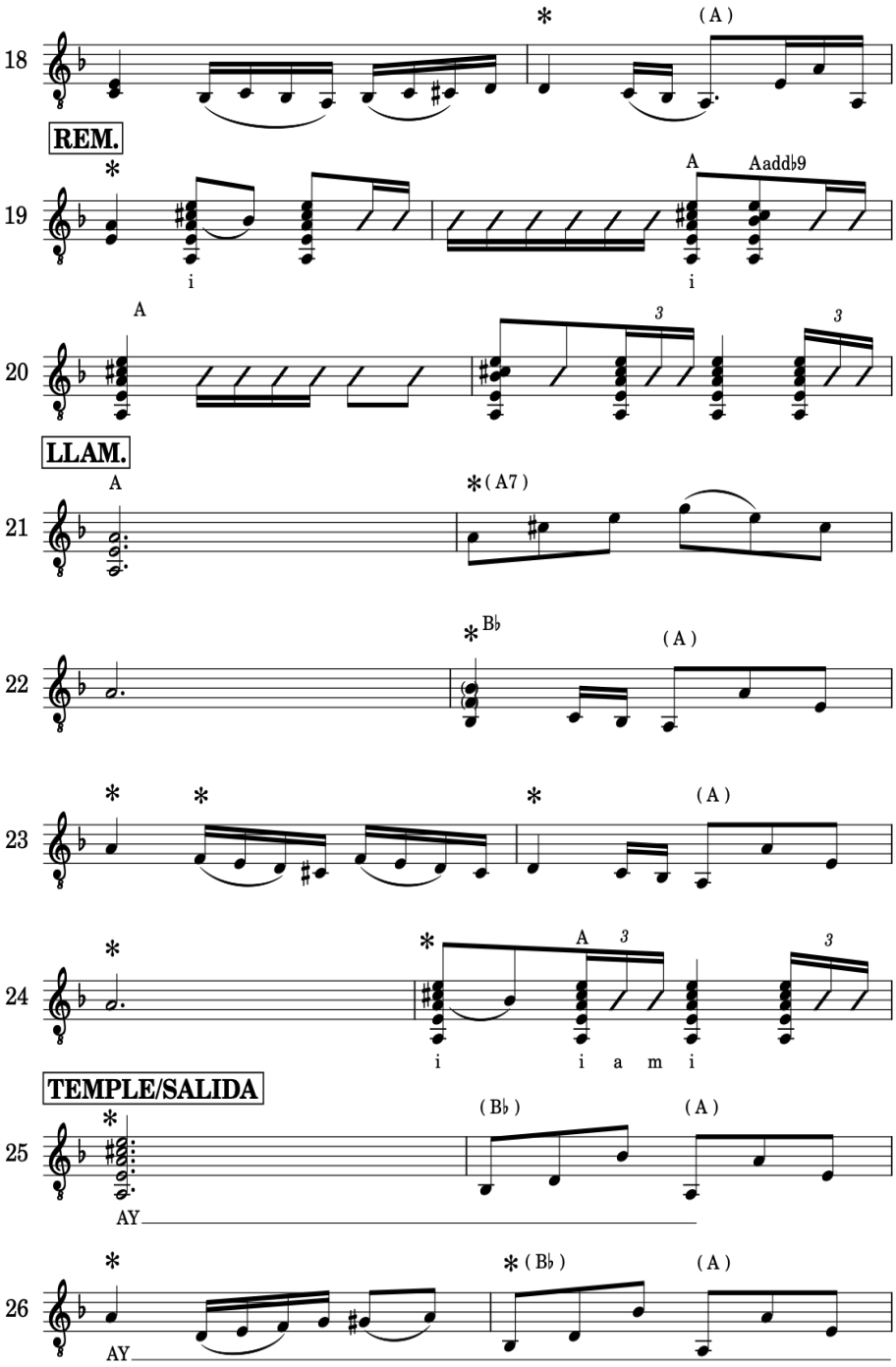
Parlophon B25656 (1930)

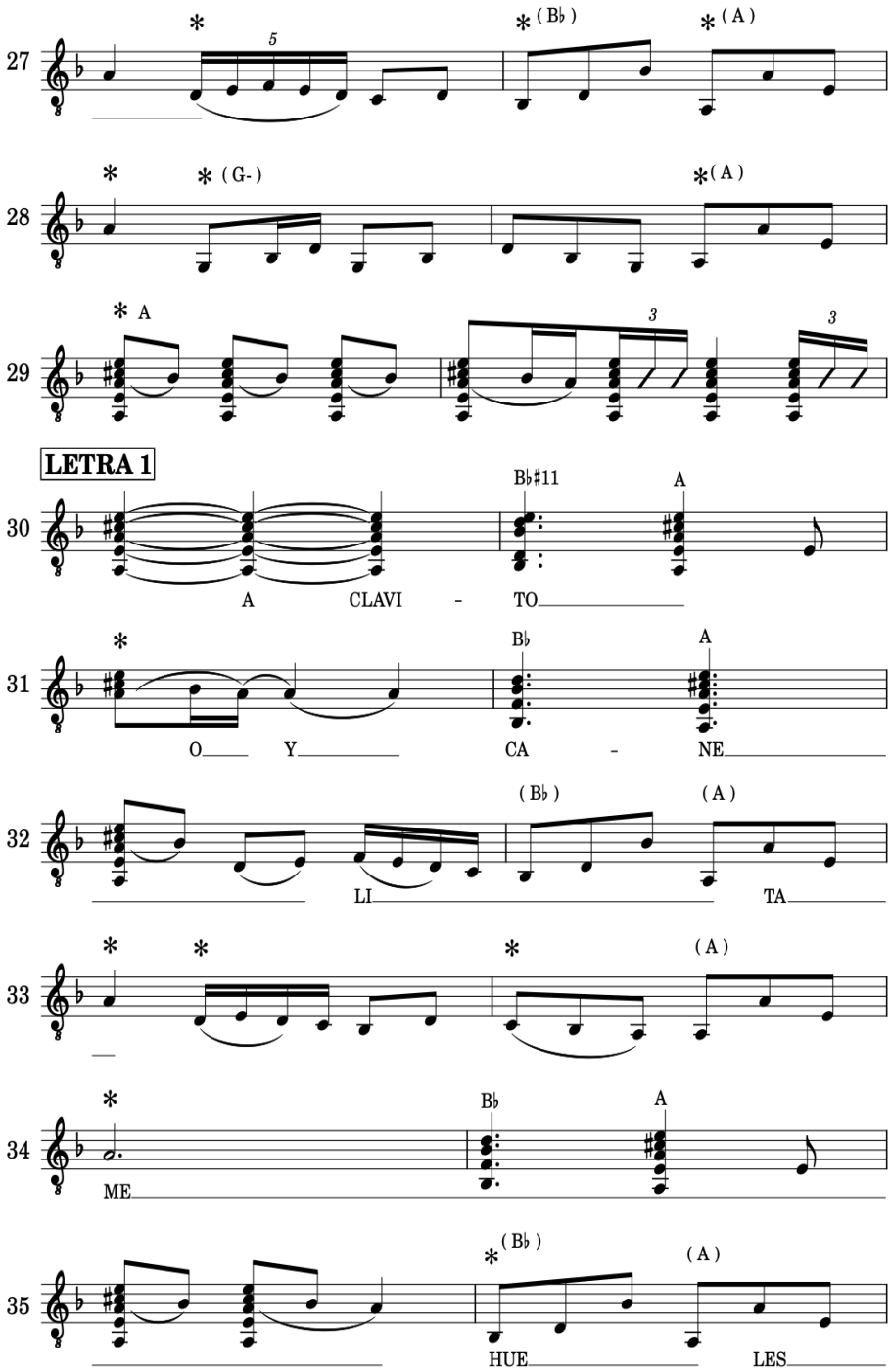
Capo III
Por medio

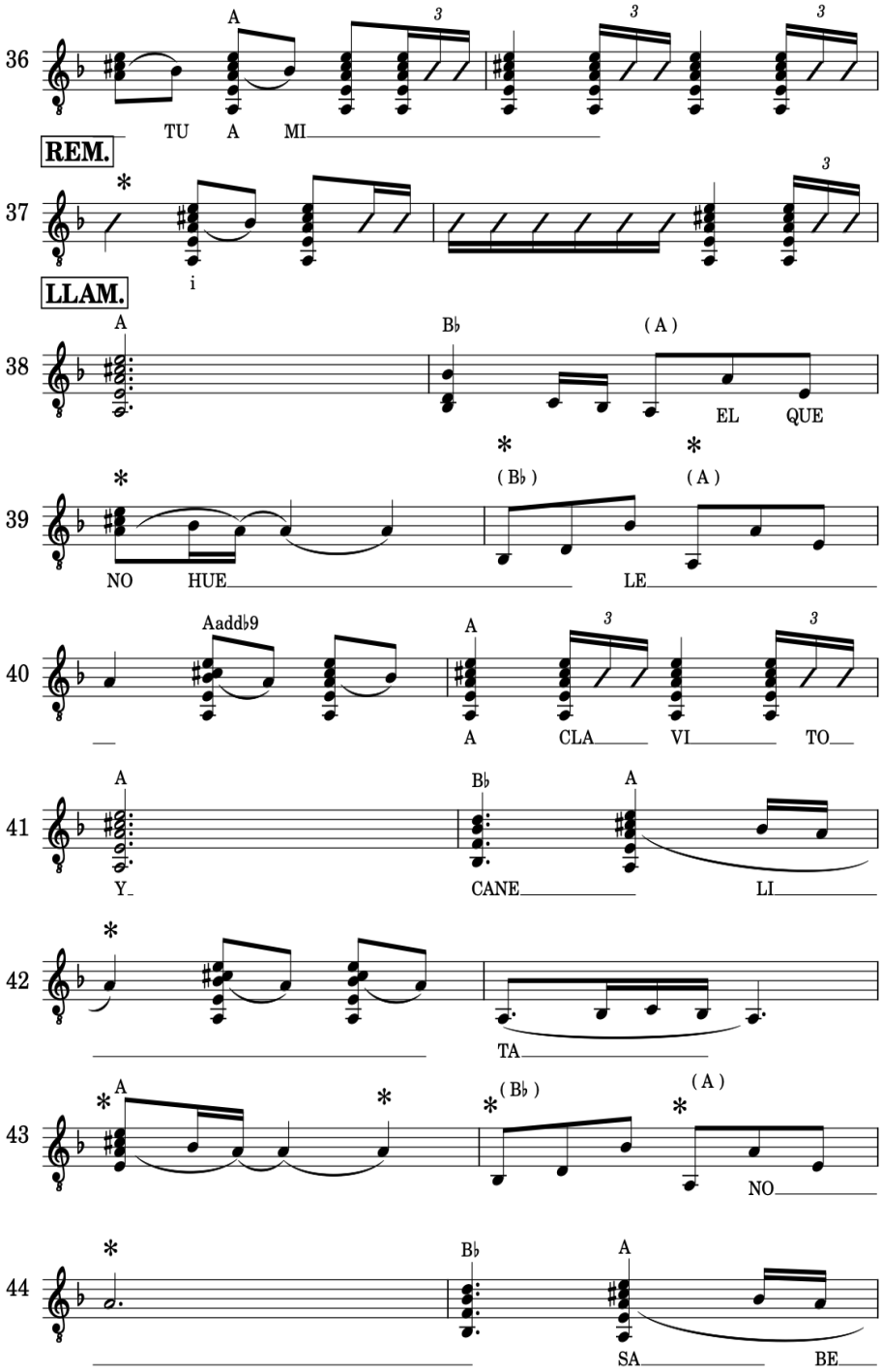
Javier Molina
Manuel Torre
Transc. David Monge

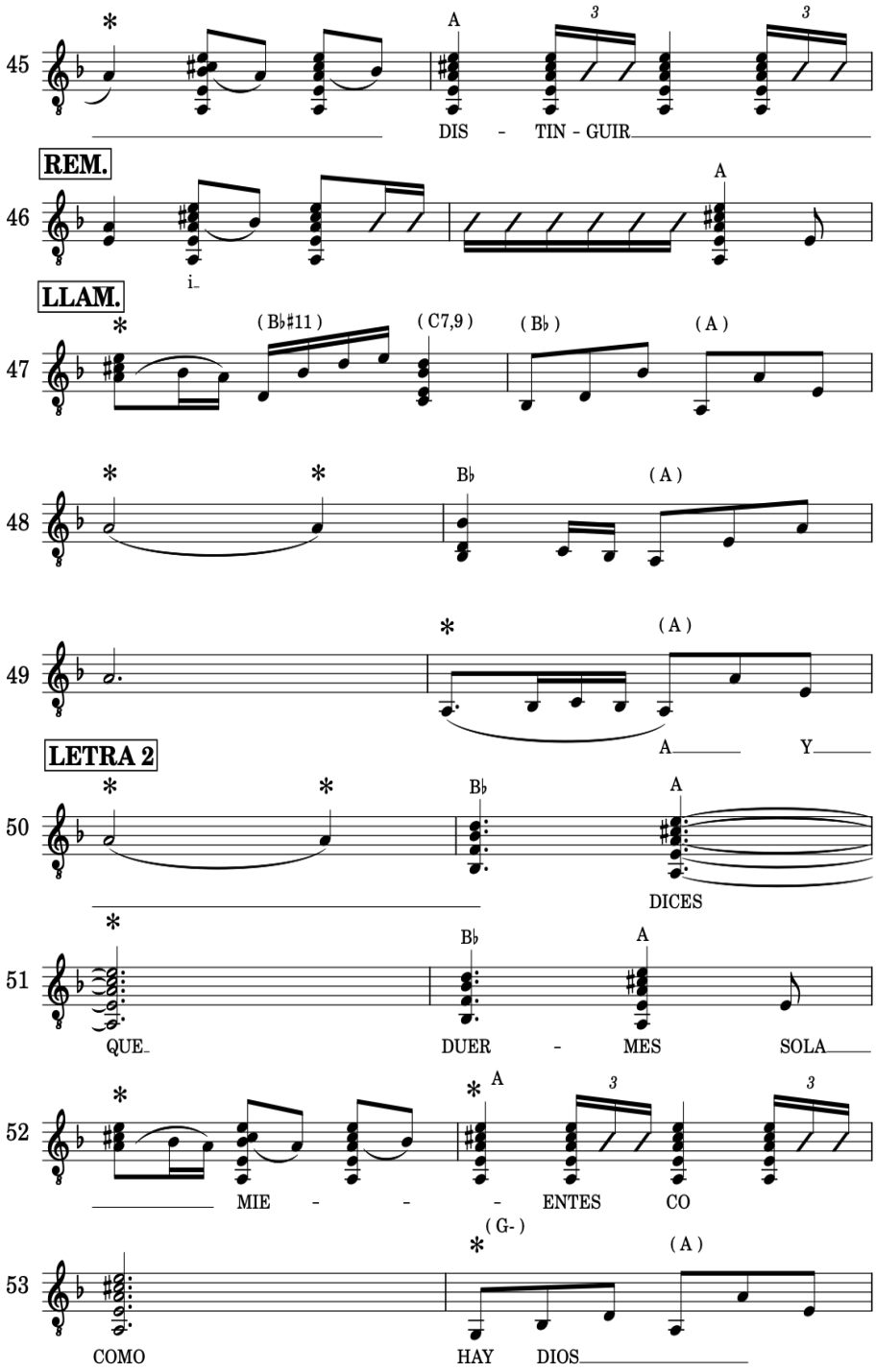



9
(B♭)
(A)
10
(C7)
11
12
3
(A)
P
REM.
A
A
Aadd♭9
13
P
i
i
LLAM.
A
(B♭♯11)
(C7,9)
(B♭)
(A)
14
P i m a P
P
B♭/D
B♭/F
B♭/D
(A)
15
P
A
(B♭♯11) 5
B♭/D
(A)
16
P
P
17


18
(A)
REM.
19
A
Aadd♭9
i
i
20
A
3
3
LLAM.
21
A
(A7)
22
B♭
(A)
23
(A)
24
A
3
3
i
i a m i
TEMPLE/SALIDA
25
(B♭)
(A)
AY
26
(B♭)
(A)
AY


27
28
29
30
31
32
33
34
35
LETRA 1
A CLAVI - TO
O Y CA - NE
LI TA
ME
HUE LES


36
A
TU A MI
REM.
37
i
LLAM.
38
A
B♭
(A)
EL QUE
39
NO HUE
(B♭)
(A)
LE
40
Aadd♭9
A
A CLA VI TO
41
A
B♭
A
Y CANE LI
42
TA
43
A
(B♭)
(A)
NO
44
B♭
A
SA BE


45
DIS - TIN - GUIR
REM.
46
i
LLAM.
47
(B♭♯11)
(C7,9)
(B♭)
(A)
48
B♭
(A)
49
(A)
A Y
LETRA 2
50
B♭
A
DICES
51
QUE
DUER - MES SOLA
52
MIE - - - ENTES CO
53
(G-)
(A)
COMO
HAY DIOS

54 * B♭ A
DICES QUE SO LA

55 * A * (B♭)
DUER - MES MIEN TES COMO HAY

REM.
56 * A 3 3 3
DIOS

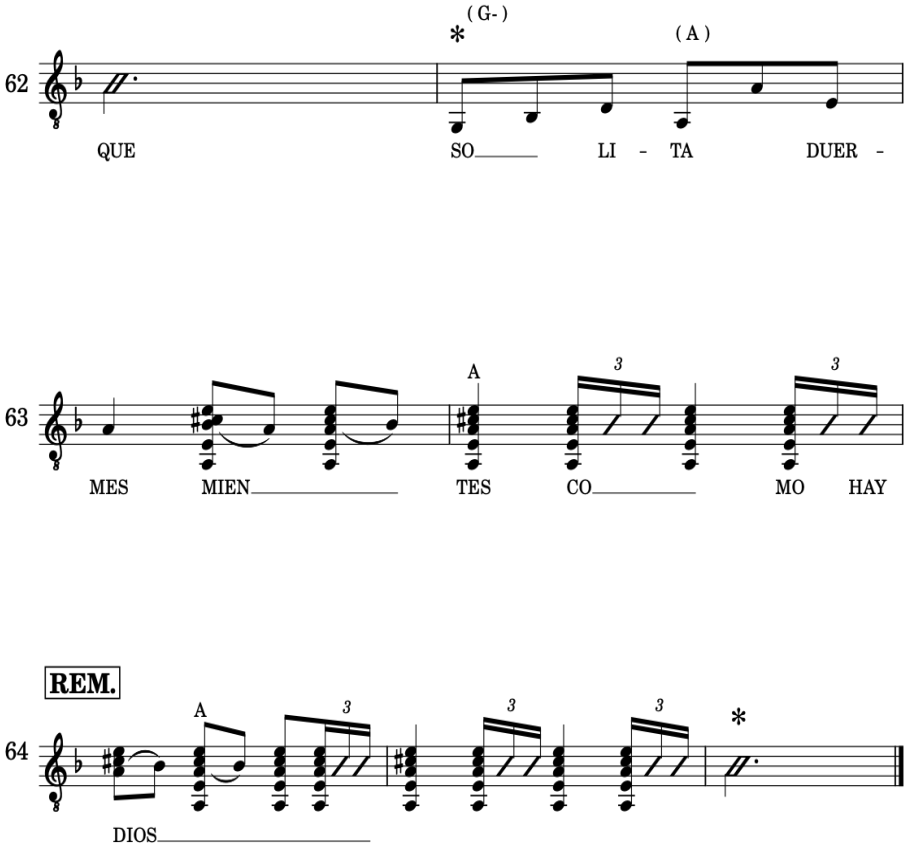
LLAM.
57 (B♭) (A)

58 (B♭) (A)
PORQUÉ DE NO

59 B♭ A
CHE CON EL PEN

60
SA - MIEN - TO DOR -

61 A 3 3
- MI - MOS LOS DOS DI - CES


62
(G-)
(A)
QUE
SO
LI - TA
DUER -
63
A
MES
MIEN
TES
CO
MO
HAY
REM.
64
A
DIOS

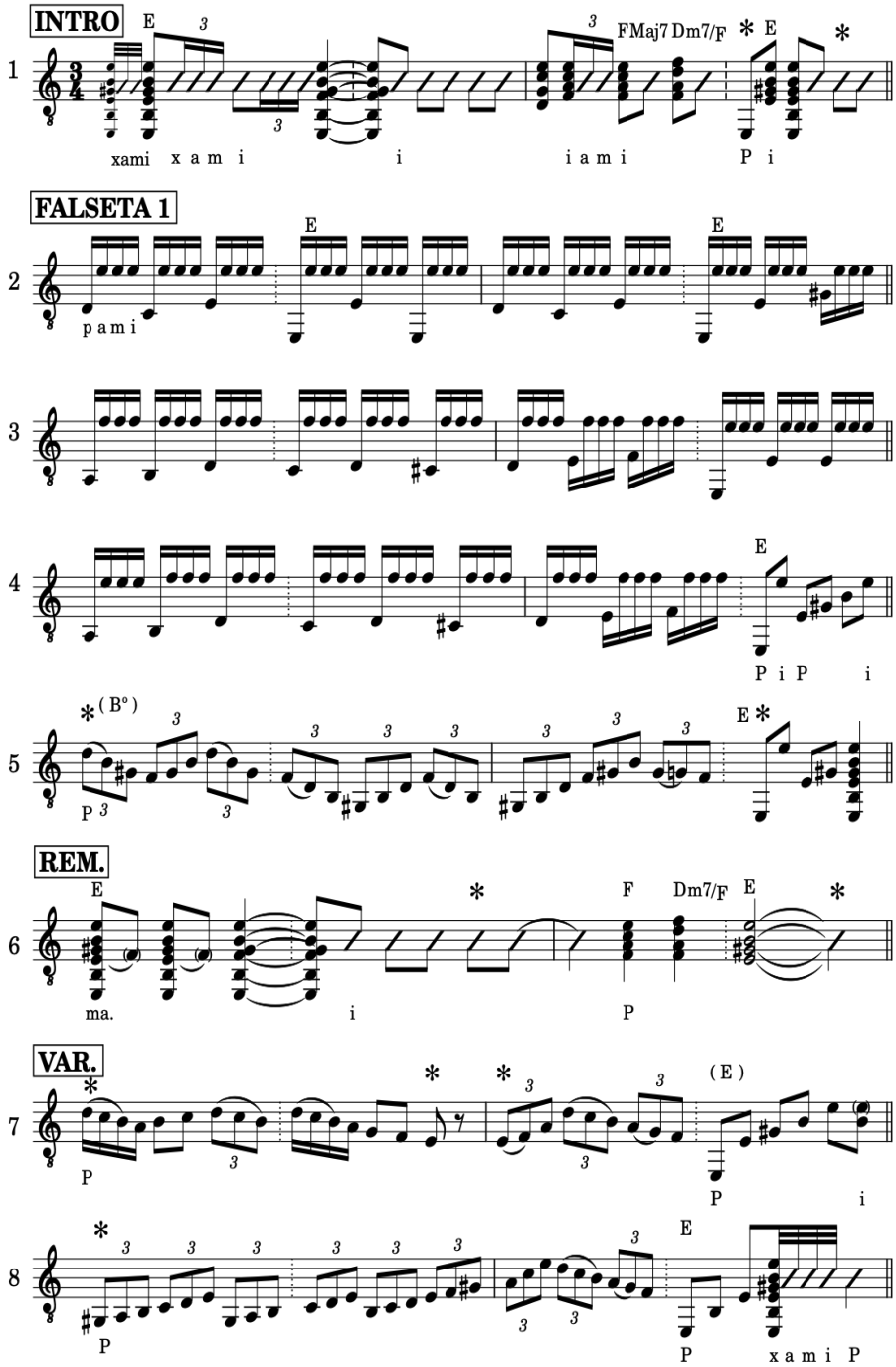
Soleares

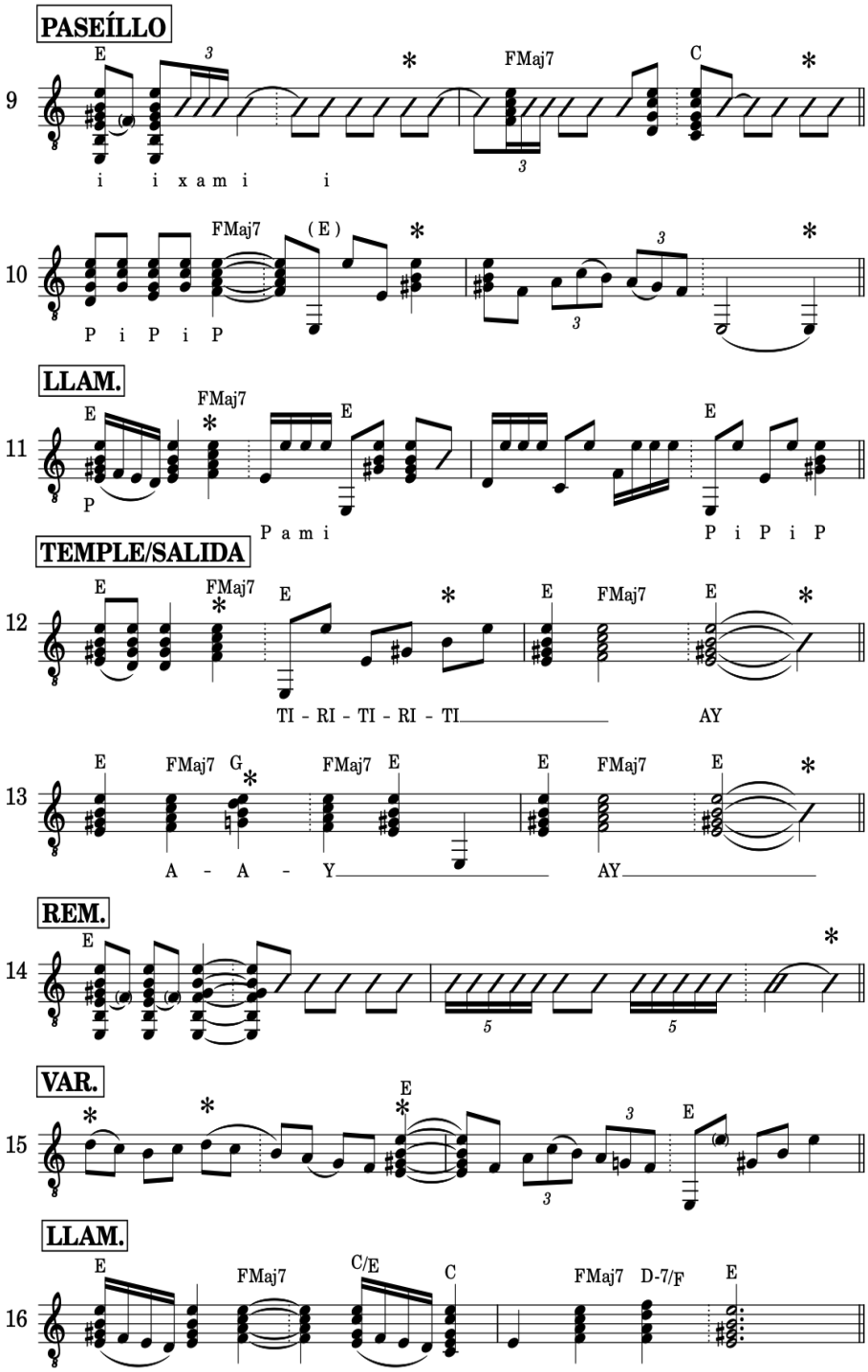
Hasta la fé del bautismo

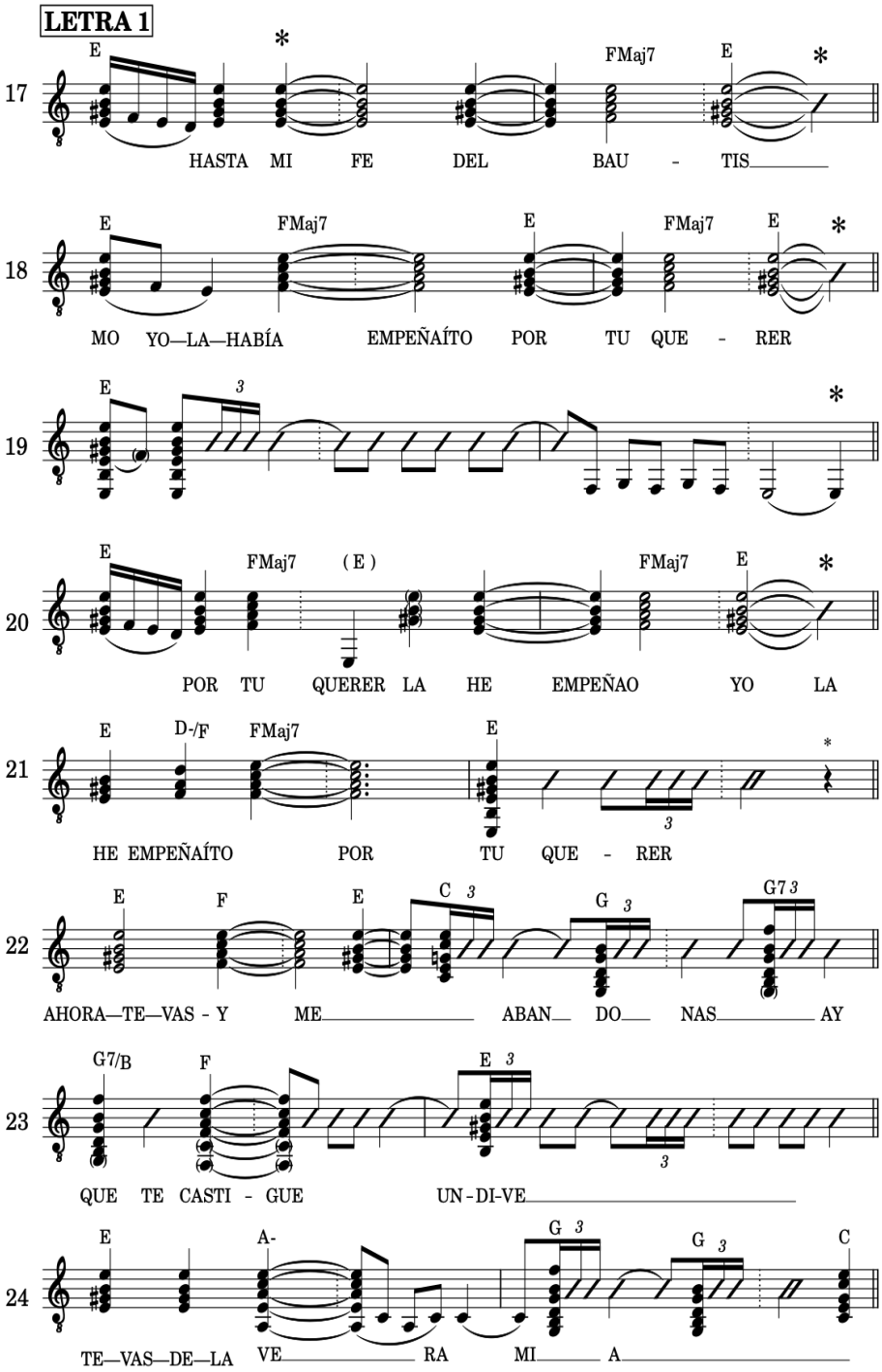
Parlophon B25652, (1930)

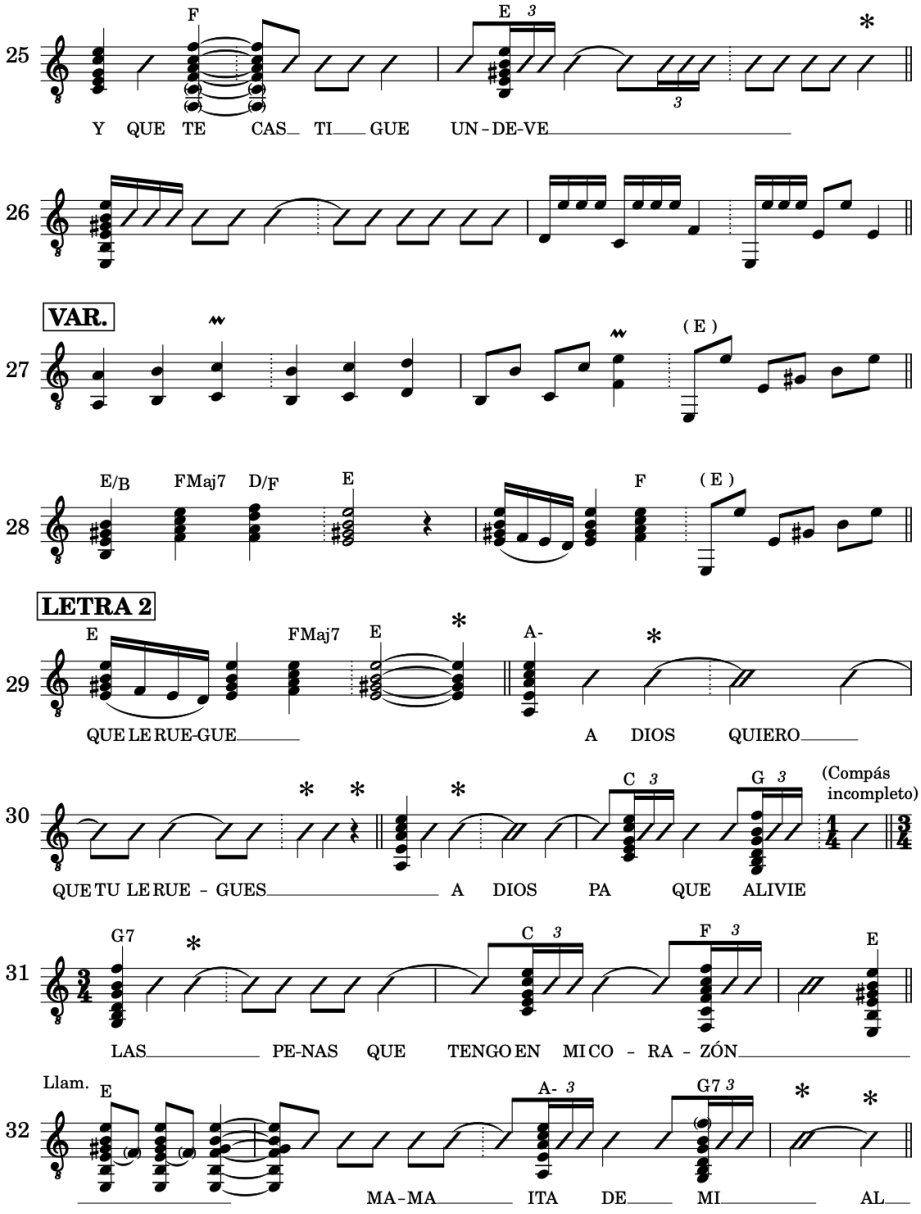
Capo VII
Por arriba

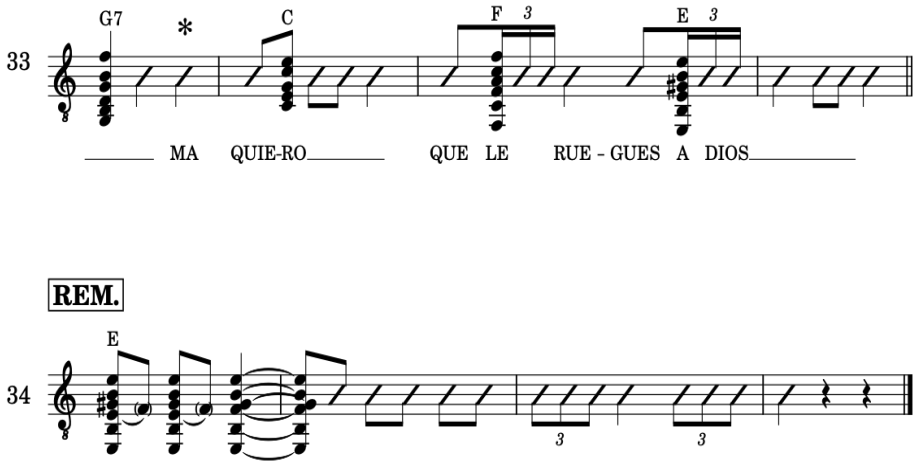
Javier Molina
Manuel Torres
Transc. David Monge




PASEÍLLO
E
FMaj7
C
i i x a m i i
FMaj7
(E)
P i P i P
LLAM.
E
FMaj7
E
E
P
P a m i
P i P i P
TEMPLE/SALIDA
E
FMaj7
E
E
FMaj7
E
TI - RI - TI - RI - TI
AY
E
FMaj7 G
FMaj7 E
E
FMaj7
E
A - A - Y
AY
REM.
E
VAR.
E
E
LLAM.
E
FMaj7
C/E
C
FMaj7 D-7/F
E


LETRA 1
17
E
FMaj7
E
HASTA MI FE DEL BAU - TIS
18
E
FMaj7
E
FMaj7
E
MO YO—LA—HABÍA EMPEÑAÍTO POR TU QUE - RER
19
E
20
E
FMaj7
(E)
FMaj7
E
POR TU QUERER LA HE EMPEÑAO YO LA
21
E
D-/F
FMaj7
E
HE EMPEÑAÍTO POR TU QUE - RER
22
E
F
E
C
G
G7
AHORA—TE—VAS - Y ME ABAN DO NAS AY
23
G7/B
F
E
QUE TE CASTI - GUE UN-DI-VE
24
E
A-
G
G
C
TE—VAS—DE—LA VE RA MI A


25
F
E
Y QUE TE CAS TI GUE UN-DE-VE
26
VAR.
27
(E)
28
E/B
FMaj7
D/F
E
F
(E)
LETRA 2
29
E
FMaj7
E
A-
QUE LE RUE-GUE
A DIOS QUIERO
30
C
G
(Compás incompleto)
QUE TU LE RUE - GUES
A DIOS PA QUE ALIVIE
31
G7
C
F
E
LAS PE-NAS QUE TENGO EN MI CO - RA - ZÓN
Llam.
32
E
A-
G7
MA-MA ITA DE MI AL


33
G7
C
F
E
MA QUIE-RO
QUE LE RUE - GUES A DIOS
REM.
34
E

FRANZ LISZT: *LOS GITANOS Y SU MÚSICA EN HUNGRÍA* (1859), PRIMER TRATADO DE MUSICOLOGÍA QUE REIVINDICA LA MÚSICA DE LOS GITANOS. (EN EL SEXTO CENTENARIO DE LA LLEGADA DE LOS GITANOS A ESPAÑA)

ANTONIO MARTÍN MORENO Y GLORIA EMPARAN

Resumen. Durante el siglo XIX se produce en Europa, con epicentro en París, una revalorización de los gitanos y su cultura en la que tuvo una especial influencia Franz Liszt con su libro *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859), investigación realizada para explicar sus *Rapsodias Húngaras*, una nueva forma musical de su creación basada en la música de los gitanos de Hungría. Su propuesta de un nacionalismo musical húngaro con la música, supuestamente de los gitanos húngaros, generó una gran polémica en su país, acrecentada con una segunda edición del libro en 1881, manipulada y aumentada por su entonces compañera sentimental Carolyne zu Sayn-Wittgenstein. Esta aportación de Liszt fomentó los nacionalismos musicales en toda Europa y el distanciamiento de la influencia alemana. La presencia de Liszt en España en 1844 y 1845 y la influencia de su libro de 1859 en Felipe Pedrell legitimaron y orientaron el nacionalismo musical español hacia la música popular y la revalorización de la música de los gitanos, con el protagonismo de Isaac Albéniz y Manuel de Falla, culminando en el Concurso de Cante Jondo de 1922.

Palabras clave. Franz Liszt, Felipe Pedrell, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, música gitana, música húngara, nacionalismo musical, España.

Abstract. During the 19th century, a revaluation of the gypsies and their culture took place in Europe, with its epicentre in Paris, in which Franz Liszt had a special influence with his book *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859), research carried out to explain his *Hungarian Rhapsodies*, a new musical form of his creation based on the music of the gypsies of Hungary. His proposal of a Hungarian musical nationalism with the music supposedly of the Hungarian gypsies generated a great controversy in his country, increased with a second edition of the book in 1881, manipulated and augmented by his then sentimental partner Carolyne zu Sayn-Wittgenstein. This contribution by Liszt encouraged musical nationalism throughout Europe and a distancing from German influence. The presence of Liszt in Spain in 1844 and 1845 and the influence of his 1859 book on Felipe Pedrell legitimised and oriented Spanish Musical Nationalism towards popular music and the revaluation of gypsy music, with the leading role of Isaac Albéniz and Manuel de Falla, culminating in the Cante Jondo Competition of 1922.

Keywords. Franz Liszt, Felipe Pedrell, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, gypsy music, Hungarian music, musical nationalism, Spain.

Si entre la variedad de informaciones sobre la primera llegada de los gitanos a España nos atenemos al primer documento escrito conocido que los menciona, el salvoconducto que el rey Alfonso V de Aragón concedió a D. Juan de Egipto Menor el 12 de enero de 1425, para que pudiese viajar y transitar libremente por España y fuese «bien tratado y acogido […] y los que con él irán y lo acompañarán, con todas sus cabalgaduras, ropas, bienes, oro, plata, alforjas y cualesquiera otras cosas que lleven consigo», se cumplen el 12 de enero de este año de 2025 seiscientos años de su llegada. [1]

El Ministerio de Cultura, a través de su Portal de Archivos Españoles (PARES), nos resume la importancia del citado documento en los siguientes términos:

> Salvoconducto por tres meses otorgado por Alfonso el Magnánimo a favor de Juan de Egipto Menor para viajar en el territorio de la Corona de Aragón. Es la primera noticia documentada de la presencia de un gitano en el territorio ibérico.

Y describe el origen de esta emigración y el cambio que se produjo tras esta primera buena acogida:

> Los romaníes, conocidos coloquialmente como gitanos, son un grupo étnico originado en el norte de la India que llegó a Europa alrededor del siglo XIV. Son un pueblo sin lenguaje escrito para perpetuar su memoria. Su origen y sus viajes sobreviven en la memoria oral de tres o cuatro generaciones familiares. Las huellas de su presencia y su trayectoria a lo largo del tiempo deben buscarse en los archivos de las ciudades a las que les ha llevado su itinerario. Después de una buena acogida de los romaníes como peregrinos en 1425, vino la marginación de esta minoría étnica, acusada de estar en contra de adaptarse a las normas sociales cristianas. España, durante el reinado de los Reyes Católicos, inició una estrategia persecutoria dirigida a su expulsión. La pragmática real del 4 de marzo de 1499 anuló todas las cartas de protección otorgadas y aún vigentes. Fue seguido por cientos de edictos contra ellos en toda Europa. No será hasta finales del siglo XX cuando se comenzó a reparar la discriminación histórica de esta minoría étnica en los sistemas legales, en paralelo con el reconocimiento de su contribución cultural a la historia y las mentalidades del viejo continente europeo.[2]

Durante el siglo XIX comienza a revalorizarse el estilo libre e independiente de la vida de los gitanos, al margen de las estructuras encorsetadas de la sociedad fran-

---

[1] Este artículo incluye un resumen del titulado «El despertar y auge de los Nacionalismos musicales: De Franz Liszt a Felipe Pedrell, Isaac Albéniz y Manuel de Falla», de Martín Moreno y Emparan (2020). También se trata este tema en dos artículos de Martín Moreno (2021-2022, 2023-2024).

[2] Ministerio de Cultura de España, Archivo de la Corona de Aragón, Registros, núm. 2573, folio 145v, 12-01-1425, Zaragoza. Portal de Archivos Españoles, PARES. Disponible en línea: https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/12893708 (Consultado: 2-1-2025).

cesa del reinado de Luis Felipe de Orleans entre 1838 y 1848, hasta el extremo de convertirse en el modelo de vida de una juventud de origen humilde que buscaba su propia libertad e independencia para conseguir su realización personal y sus aspiraciones artísticas: «Durante cuatro siglos, los gitanos habían ejercido una intensa fascinación sobre los artistas: llegaba la hora de que éstos los imitaran» (Amic, 2013: 10).

Una buena parte de los gitanos que llegaban a París en el siglo XIX procedían de la región de Bohemia en la actual república checa, lo que hizo que se los denominase «bohemios», inicialmente con un sentido despectivo que, paulatinamente, vino a revalorizarse al calificar un determinado estilo de vida caracterizado por la libertad sin ataduras, sin las reglas que imperan en una falsa moral de la sociedad, definiendo la «modernidad» que surge a mediados del siglo XIX, en la que el artista expresa libremente su propia individualidad, valorándose su creatividad y su libertad, ese estilo de vida que representa el gitano. Bohemio es sinónimo de gitano, y como bohemios se denomina a los artistas e intelectuales alejados de las convenciones sociales, independientes, en oposición a los valores de la burguesía dominante: «En París se citarán ya los aprendices de pintor, los versificadores debutantes y los filósofos en ciernes del mundo entero. Ahora es el Barrio Latino, pero pronto será Montmartre y después Montparnasse, lugares de la bohemia cuya imagen aún hoy sigue confundiéndose con París; territorios marginales que se han convertido en universales» (Amic, 2013: 9).

Henry Murger (París, 1822-1861) con sus *Escenas de la vida bohemia,* publicadas en fascículos en *Le Corsaire-Satan* entre 1845 y 1849, popularizó el término, acrecentado en 1896 con el estreno de la famosa ópera de Giacomo Puccini *La Bohème,* con libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, autores que resumieron los diferentes episodios de la novela de Henry Murger que, igualmente reflejaban la época bohemia de estudiante de Puccini en el Conservatorio de Milán, en la que compartió habitación con Pietro Mascagni.

Franz Liszt y su *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859): las *Rapsodias húngaras*

Solo diez años después de la publicación de las *Escenas de la vida bohemia* de Henry Murger, Franz Liszt publicó en 1859 sus *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie,* investigación que el compositor húngaro realizó sobre la cultura y, especialmente, la música de los gitanos húngaros con la intención de explicar la novedad y el significado de sus *Rapsodias Húngaras,* basadas en temas musicales gitano-húngaros. El libro contribuyó a la revalorización de la cultura gitana cuya música propone Liszt como música nacional húngara, tal como se explicita en las conclusiones del libro:

> Al publicar una parte del considerable material que hemos tenido la oportunidad de recopilar durante nuestras largas relaciones con los Gitanos de Hungría y los colec-

> cionistas de sus principales temas, transcritos por nosotros al piano como instrumento que mejor podía plasmar en su identidad el *sentimiento* y la *forma* del *arte gitano*, hemos llamado a estas obras *Rapsodias Húngaras*. Con la palabra *Rapsodia*, hemos querido designar el elemento fantásticamente *épico* que hemos creído reconocer en él. Nos ha parecido siempre que formaban parte de un ciclo poético, notable por la unidad de su inspiración eminentemente *nacional*, en el sentido de que era un solo pueblo y que retrata a la perfección su alma y *sentimientos* íntimos, en ninguna otra parte expresados tan claramente y en una *forma* igualmente específica de este pueblo, inventada y practicada por él.[3]

El libro de Liszt contribuyó extraordinariamente a la revalorización de la cultura de los gitanos y a la difusión de la bohemia como sinónimo de gitanería, en opinión de Sylvain Amic, que lo califica como «primer tratado de musicología que otorgó legitimidad a la música gitana», influyendo en Baudelaire, al que Liszt regaló un ejemplar en 1861, y que escribió en *Mi corazón al desnudo:* «Glorificar el vagabundeo y lo que se podría llamar el *Bohemianismo* [gitanismo], el culto de la sensación multiplicada, que se expresa a través de la música. Referírselo a Liszt» (Amic, 2013: 9). Liszt pretende rescatar e integrar la cultura gitana en la sociedad desde sus convicciones cristianas, aunque esta propuesta generó una enorme polémica en Hungría desde el mismo momento de la aparición de los capítulos del libro en *La France Musicale* de París en el verano de 1859.[4]

Esta primera edición del libro de 1859, de 348 páginas, muy poco difundida, es de la exclusiva autoría de Liszt. No ocurre lo mismo con una segunda edición publicada en 1881, de 538 páginas, según todos los indicios manipulada y con añadidos de la escritora y entonces compañera de Liszt, la princesa Sayn-Wittgenstein, edición que vino a incrementar la polémica que el libro produjo con motivo de la primera edición, consiguiendo, como ocurre con las polémicas, que su influencia en toda Europa fuese extraordinaria durante toda la segunda mitad del siglo XIX.

---

[3] La traducción de todos los textos en francés que se incluyen en este trabajo, así como del libro completo *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, cuya publicación está programada por la Editorial Universidad de Granada, ha sido realizada por Gloria Emparan y revisada por Antonio Martín Moreno. «En publiant une partie des matériaux considérables que nous avons eu occasion d'amasser durant nos longs rapports avec les Bohémiens de Hongrie et les collectionneurs de leurs principaux thèmes, transplantés par nous sur le piano comme sur l'instrument qui pouvait le mieux rendre dans son entité le sentiment et la *forme de l'art bohémien*, nous avons appelé ces morceaux *Rhapsodies Hongraises*. Par le mot de Rhapsodie, nous avons voulu désigner l´élément fantastiquement épique que nous avons cru y reconnaître. Ils nous ont toujours semblé faire parti d´un cycle poétique, remarquable par l'unité de son inspiration éminemment nationale, en ce sens qu'elle ne fut qu'à un seul peuple et qu'elle en peint parfaitement l'âme et les sentiments intimes, nulle part ailleurs aussi clairement exprimés dans une forme également propre à ce peuple, inventée et pratiquée par lui» (Liszt, 1859: 346-347). Los subrayados son de Liszt.

[4] Esta polémica se describe con detalle en Martín Moreno y Emparan (2020).

La defensa de Liszt ante la polémica surgida por su libro publicado en 1859

Liszt escribe desde Weymar el 27 de agosto de 1859 al editor Heckenast aludiendo a la polémica iniciada contra él, quejándose de los ataques recibidos cuando todavía no se había publicado el libro como tal, y se defiende de los mismos, explicando:

> 1° que [el libro] se concibió por primera vez para que sirviera de comentario a una obra musical publicada hace muchos años que he titulado *Rapsodias Húngaras*, y cuyo éxito no ha sido poco en Hungría. 2° que a menos que exista un sesgo, como a veces se encuentra en los informes de los periódicos, es imposible que un lector imparcial no perciba a través de todo el volumen, vibrar el más sincero y ferviente apego del autor por su país natal. Sin embargo, la sinceridad del patriotismo no implica la ceguera en materia de ciencia y arte, y no condena a quienes sienten más agudamente volverse así incompetentes en todas las cuestiones que exigen justicia en la valoración, hechos y corrección en el razonamiento.[5]

Liszt insiste en esta carta en los mismos argumentos que ya había expuesto en su libro:

> Por mi parte, me pareció que devolvía a nuestra patria más honor por las cualidades morales que lo señalan a la estima y admiración de otros pueblos, y me he esforzado por demostrar que es gracias a estas cualidades que la música nacional, arraigada en el suelo y en el alma de Hungría, es una *música húngara*, que Hungría no puede tener ningún interés en reivindicar una patente para el uso de ciertos intervalos de una escala que, con toda probabilidad, es de origen hindú y nos llega desde las orillas del Ganges.[6]

---

[5] «[…] 1º qu'il a été conçu d'abord pour servir de commentaire à un ouvrage de musique, publié depuis de longues années, que j'ai intitulé *Rhapsodies hongroises*, dont le succès n'a pas été le moindre en Hongrie. 2º qu'à moins d'un parti pris comme il s'en rencontré parfois dans les comptes rendus de journaux, il est impossible à tout lecteur impartial de ne pas entendre vibrer à travers tout le volume le plus sincère et fervent attachement de l'auteur pour son pays natal. Toutefois la sincérité du patriotisme n'implique pas l'aveuglement en matière de science et d'art, et ne condamne point ceux qui le ressentent le plus vivement à devenir par là incompétents sur toutes les questions qui demandent de la justice dans l'appréciation des faits et de la justesse dans le raisonnement» (D'Isoz, 1911: 13).

[6] «Pour ma part il m'a semblé qu'il revenait à notre patrie plus d'honneur des qualités morales qui la signalent à l'estime et à l'admiration des autres peuples, et je me suis attaché à démontrer que c'est grâce à ces qualités que la musique nationale, en racinée dans le sol et dans l'âme de la Hongrie est une *musique hongroise*, que la Hongrie ne peut avoir d'intérêt à revendiquer un brevet d'invention pour l'emploi de certains intervalles d'une gamme qui, selon toute probabilité, est d'origine indienne et nous arrive des bord du Gange». Subrayado de Liszt.

Y cita completo el último párrafo del libro en el que defiende la fusión de ambas culturas en la música húngara:

> Yo pregunto, ¿se puede acusar a un autor de querer despojar a su nación cuando termina su libro con estas palabras?: «Hungría puede, tiene su derecho a reclamar como suyo este arte alimentado por su trigo y sus viñas, madurado a su sombra y a su sol, aclamado por su admiración, adornado, embellecido y ennoblecido, gracias a sus predilecciones y a su protección, y tan estrechamente apegado a sus tradiciones más íntimas, a los recuerdos más dulces de cada húngaro. Todo ello como una gloriosa conquista, llamada a figurar entre los títulos más bellos de nuestro país, y su recuerdo debe estar incrustado como una joya preciosa en un florón de su antigua y soberbia corona».[7]

La polémica toca la médula del ser humano, su autoestima y su afán de diferenciación sobre otras razas o culturas diferentes que considera inferiores, mientras que Liszt hacía su defensa de los gitanos dentro de su convicción cristiana que le llevaría a ingresar en la Orden Franciscana en 1857 y a retirarse en 1863 en el monasterio de la virgen del Rosario, en Roma, recibiendo las órdenes menores en 1865, sin llegar a ser ordenado sacerdote. La propuesta de Liszt se funda sobre criterios musicológicos y no políticos o de clase, y como escribe Patrick Williams (2000: 7): «Y ahí, además de que es difícil poner en duda la competencia del autor, las afirmaciones se mantienen». El propio Liszt era consciente de esta problemática y defiende su propuesta en el mismo libro de 1859 con unos argumentos contundentes desde el punto de vista musical:

> Los Húngaros, es cierto, han tomado parte tan activa en el crecimiento de este arte, que ya no distinguen lo que podría no pertenecerles. Se han asociado tan íntimamente con él por la satisfacción que han encontrado en las colecciones de sus obras, por los frecuentes intentos que se han realizado últimamente para componer también en este estilo, que se han encontrado en nuestro tiempo, aquí y allá, individuos de sangre magiar que han igualado a los héroes del virtuosismo gitano. Pero esto no prueba otra cosa sino que lo que emerge del hecho mismo de la existencia de esta música en nuestro país, incluso que nuestra nación, tanto por su orgullosa manera de sentir viva y soñadora, como por su organización musical, era más susceptible que cualquier otra para comprender, penetrar y ser penetrada por esta inspiración y esta forma.[8]

---

[7] «Je le demande, peut-on accuser un auteur de vouloir dépouiller sa nation quand il termine son livre par ces mots?: “La Hongrie peut donc, à son droit, réclamer comme sien cet art nourri de son blé et de ses vignes, mûri à son ombre et à son soleil, acclamé par son admiration, paré, embelli et ennobli, grâce à ses prédilections et à sa protection, et si bien enlacé à ses mœurs qu’il se lie aux plus intimes, aux plus doux souvenirs de chaque Hongrois. Tout comme une conquête glorieuse il est appelé à figurer parmi les plus beaux titres de notre pays, et son souvenir doit être incrusté, comme un joyau précieux aussi, à un des fleurons de son antique et superbe couronne”». (El fragmento citado es de Liszt, 1859: 348).

[8] «Les Hongrais ont, il est vrai, si vivement pris part à la croissance de cet art, qu’ils ne distinguent plus ce qui pourrait n’y pas venir d’eux. Ils s’y sont associés si intimement par la jouis-

Liszt plantea el problema constatando la realidad musical húngara que él escuchaba, atribuyendo a su país esa característica positiva de integración y fusión cultural musical de los gitanos con la autóctona música húngara, por lo que le parece intrascendente el preocuparse por su diferencia social, que no era el problema, y así lo expresa de manera incluso poética:

> Nos preguntamos por otra parte: ¿para qué sirve inquietarse sobre si la primera característica lineal de este monumento edificado en colaboración, si el primer beso amoroso de esa unión viene de este o de aquel? El arte está ahí, y este arte no podría haber crecido, no podría haberse extendido, no podría haber vivido, ni sin el uno ni sin el otro. ¿No sería verdaderamente ocioso el querer disipar la penumbra que una justicia del destino parece haber arrojado sobre su filiación, y la incertidumbre que planea sobre ella, no pudiendo sobre todo estrechar de cerca el tema por la escasez de pruebas innegables a alegar, de hechos históricamente constatados producidos?[9]

La reivindicación y revalorización de la cultura gitana

No se puede negar al libro *Des Bohémiens* un planteamiento riguroso a la hora de tratar este nacionalismo húngaro, en contra de las críticas sobre este punto. Comienza utilizando como argumento filosófico el *Curso de Estética* de Hegel, conferencias universitarias impartidas en Heidelberg en 1818 y en Berlín en años posteriores, traducido al francés en 1840. Es sorprendente constatar cómo Liszt supo valorar este importante texto en fecha todavía temprana, para fundamentar su investigación, utilizándolo como su argumento principal para proponer la recuperación de las variadas manifestaciones de la música gitana, organizarla y relacionar todas sus variantes, con lo que encontraríamos una *epopeya*:

> Considerando que si los fragmentos aún dispersos de la música de los gitanos fuesen reunidos con la inteligencia de su significado y coordinados con cierta comprensión

---

sance qu'ils y ont trouvée, par les recueils de ses œuvres, par les fréquents essais qu'ils ont faits dernièrement de composer aussi dans ce style, qu'il s'est rencontré, de nôtre temps, çà et là, des individus de sang magyar qui ont égalé les héros de la virtuosité bohémienne. Mais ceci prouve-t-il autre chose, sinon ce qui ressort du fait même de l'existence de cette musique sur notre sol: voire que notre nation par sa manière de sentir fière, vive et rêveuse, comme par son organisation musicales, était plus susceptible que toute autre de comprendre, de pénétrer et d'être pénétrée par cette inspiration et cette forme» (Liszt, 1859: 288)

[9] «Nous le demandons d'ailleurs: à quoi bon s'inquiéter si le premier tracé linéaire de ce monument édifié en collaboration, si le premier baiser amoureux de cette union est venu de celui-ci ou de celui-là? L'art est là, et cet art n'eût pu grandir, n'eût pu s'étendre, n'eût pu vivre, ni sans l'un ni sans l'autre. Ne serait-il pas vraiment oiseux de vouloir dissiper la pénombre qu'une justice du sort semble avoir jetée sur sa filiation, et l'incertitude qui plane sur elle, ne pouvant surtout serrer de près le sujet, dans la pénurie où l'on est de preuves irrécusables à alléger, de fait historiquement constatés à produire?» (Liszt, 1859: 288-289).

> de sucesión necesaria para hacerlos valer recíprocamente, ofrecerían todo como una epopeya nacional, la expresión de estos sentimientos colectivos que, inherentes a todo un pueblo, determinan por su carácter el de sus costumbres; se sentirían casi autorizados a dar el nombre de *epopeya* a una recopilación semejante.[10]

Hegel exige a los artistas un compromiso con la belleza y con la verdad y Liszt lo utiliza como su argumento principal:

> Hegel da a la palabra *Epos*, bastante más significación del verbo *decir* y que del sustantivo *recitado*, y coloca incluso bajo esta denominación, en sus primeros ensayos poéticos, las inscripciones de monumentos, después las sentencias y los versos gnómicos de los antiguos, la cosmogonía, etc. etc. No sabríamos hacer comprender de una forma mejor la analogía íntima de la inspiración que existe entre las obras poéticas de este género y el conjunto de una obra de música eminentemente nacional, que citando las palabras de este autor. ¿Por qué trataríamos de expresar en otras palabras lo que se ha definido perfectamente, cuando la forma que ha dado a su pensamiento corresponde exactamente al sentido del nuestro?[11]

El primer párrafo del texto de Hegel que cita Liszt supone el argumento principal de su investigación del nacionalismo que defiende:

> Como expresando de esta forma toda una civilización primitiva, la obra épica es la *Saga*, la Biblia de un pueblo, y toda nación grande e importante tiene un libro parecido verdaderamente nacional en el que se expresa lo que constituye su genio. Bajo esa relación, estos monumentos son nada menos que las profundas fuentes de las que un pueblo toma conciencia de sí mismo. Sería interesante coleccionar semejantes biblias épicas, porque la serie de las epopeyas, cuando no son obras artificiales de una época ulterior, para nosotros sería una galería en la que figuraría el espíritu de cada pueblo como en un cuadro fiel.[12]

---

[10] «En considérant que si les fragments épars encore de la musique des Bohémiens étaient rassemblés avec l´intelligence de leur signification, et coordonnés avec quelque entente de la succession nécessaire pour qu´ils se fassent réciproquement valoir, ils offriraient toute comme une épopée nationale l´expression de ces sentiments collectifs qui, inhérents à un peuple entier, déterminent par leur caractère celui de ses mœurs; on se sentirait presque autorisé à donner le nom *d´épopée* a un recueil pareil» (Liszt, 1859: 12). El subrayado de 'epopeya' es de Liszt.

[11] «Hegel donne au mot *Epos* bien plus la signification du verbe *dire* que du substantif *récit*, et range même sous cette dénomination d'abord, comme premiers essais poétiques, les inscriptions monumentales, puis les sentences et vers gnomiques des anciens, les cosmogonies, etc., etc. Nous ne saurions mieux faire comprendre l'analogie intime d'inspiration qui existe entre les œuvres poétiques de ce genre et l'ensemble d'une œuvre de musique éminemment nationale, qu'en citant les paroles de cet auteur. Pourquoi chercherions-nous à exprimer en d'autres mots ce qu'il a si parfaitement rendu, lorsque la forme qu'il a donnée à sa pensée correspond exactement au sens de la nôtre?» (Liszt, 1859: 13-14). [Subrayados de F. Liszt].

[12] «Comme exprimant ainsi toute une civilisation primitive, l'œuvre épique est la Saga, la Bible d'un peuple, et toute grande et importante nation a un pareil livre vraiment national dans

Y concluye explicando la importancia y el por qué de su investigación sobre los gitanos de Hungría y su música:

> Sin embargo, como los Gitanos, al rechazar todos los rasgos de carácter que constituyen los parecidos de otras razas entre ellas, no conforman sino un pueblo distinto, dotado de una prodigiosa vitalidad, cuando han manifestado la necesidad de tener también *su libro*, y que no podían ni sabían describirse a sí mismos, o contar ya sean hechos registrados en su memoria, o relatos ficticios y simbólicos, ¡han tenido que *cantar* para decirlo![13]

Liszt valora especialmente de los gitanos su libertad e independencia y, sobre todo, su música, afirmando que «la música instrumental es precisamente la que entre las artes expresa mejor los sentimientos sin darles una aplicación directa, sin revestirlos de la alegoría de los hechos narrados por la epopeya, representados en el teatro del drama»[14] (la música de los gitanos húngaros es instrumental).

Su influencia en el nacionalismo musical Español. Los hitos principales de su viaje a España (octubre de 1844 a abril de 1845).

El primer contacto de Franz Liszt con la música española tuvo lugar en su encuentro con el tenor y compositor sevillano Manuel García (1775-1832) el 21 de junio de 1824 en Londres, cuando, con tan solo doce años de edad, se presentó en el New Argyll Rooms de Londres al público londinense en el mismo concierto en el que la gran atracción era el sevillano Manuel García, el tenor de moda en Europa. Radomski (2002: 182) ha subrayado la influencia que Manuel García ejerció en el mundo

---

lequel est exprimé ce qui constitue son génie. Sous ce rapport, ces monuments ne sont rien moins que les sources profondes où un peuple puise la conscience de lui-même. Il serait intéressant de former la collection de pareilles bibles épiques; car la série des épopées, lorsqu'elles ne sont pas des œuvres artificielles d'une époque ultérieure, serait pour nous une galerie où figurerait l'esprit de chaque peuple comme dans un tableau fidèle» (Liszt, 1859: 13-14). Al pie de la p. 16, donde finaliza la cita, y como nota 1: «Cours d'Esthétique de Hegel, trad. de Ch. Bénard. Paris, chez Hachette, libraire-éditeur». Se trata de la primera traducción francesa en cinco tomos publicada entre 1840 y 1851, que sigue el texto alemán establecido por Gustav Hotho publicado en Berlín en tres tomos en 1835-1838.

[13] «Pourtant, comme les Bohémiens, en repoussant tous les traits de caractère qui constituent les ressemblances des autres races entre elles, n'en forment pas moins un peuple distinct, doué d´une prodigieuse vitalité, lorsqu'ils ont éprouvé le besoin d'avoir aussi *leur livre,* et qu'ils ne pouvaient ni ne savaient se décrire eux-mêmes, ou conter soit des faits consignés dans leur mémoire, soit des récits fictifs et symboliques, ils on dû *chanter* pour dire!» (Liszt, 1859: 17). [Los subrayados son de Liszt].

[14] «La musique instrumentale est précisément celui d'entre les arts qui exprime les sentiments sans leur donner d'application directe, sans les revêtir de l'allégorie des faits narrés par l'épopée, figurés sur le théâtre du drame» (Liszt, 1859: 10).

del *bel canto* europeo, así como en el joven Liszt a partir de este primer encuentro: una de sus primeras piezas virtuosísticas para piano fue el *Rondo Fantastique sur un thème espagnol* '*El contrabandista'*, basado en el polo 'Yo que soy el contrabandista' de la ópera *El Poeta calculista* de García.

Liszt viene a España después de su ruptura con Marie d'Agoult ocurrida en abril de 1844, con la intención de reponerse del trauma de esa separación y al mismo tiempo conocer a los gitanos españoles. Vino acompañado por el cantante Juan Bautista Ciabatti, que intervino en algunos de sus conciertos, su secretario Belloni, el responsable de organizar la gira, y el constructor de pianos Jean Louis Boisselot (1782-1847), de Marsella, en un viaje de promoción de esta marca de pianos que en Madrid distribuía la Casa Yradier. Boisselot trajo en su viaje dos pianos de su mismo nombre que Liszt utilizaría en buena parte de sus conciertos.

El viaje comenzó con una gira por Francia que finalizó en Pau, de donde partió en diligencia para España el lunes 21 de octubre de 1844, llegando a Madrid en torno al 26 de octubre, contratado por el Liceo Artístico y Literario cuyo director era Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847). Su primer concierto se celebró el 28 de octubre inaugurando en España el recital para piano solista, pues hasta este momento los programas de concierto siempre incluían la participación de varios instrumentistas y cantantes. Las obras que figuraron en sus recitales fueron mayoritariamente transcripciones de óperas italianas a la moda, de Rossini, Bellini, Donizetti entre otras, transcritas para piano por él, finalizando generalmente con el *Galop cromático* (1838) e incluyendo en alguna ocasión el *Koncertstück* de Weber para piano y orquesta.

Hasta un total de diez recitales dio Liszt en Madrid: dos en el Liceo Artístico y Literario que se encontraba en las dependencias del palacio de Villahermosa (actual museo Thyssen) los días 28 de octubre y 2 de noviembre; cinco en el hoy desaparecido Teatro del Circo en la Plaza del Rey, los días 31 de octubre y 2, 5, 9 y 21 de noviembre; uno en el Palacio Real para los reyes el 7 de noviembre; otro en el Teatro del Príncipe el 13 de noviembre a beneficio de la cantante Brizzi y el último el 14 de noviembre en la Sociedad de *La Iberia Musical y Literaria* que dirigía Joaquín Espín y Guillén (1812-1881). Hay constancia de, al menos, dos recitales privados en Madrid, uno en la calle del Carmen organizado «por los ciegos» (así lo recoge la nota de prensa) y otro celebrado en la casa del coronel y diputado don Pablo Cabrero el 22 de noviembre.

De Madrid partió para Córdoba el 4 de Diciembre de 1844, llegando el día 8, siendo recibido y agasajado por el murciano Mariano Soriano Fuertes (1817-1880), el compositor y primer historiador de la música española, a la sazón director del Liceo Artístico y Literario cordobés. Se celebró un único concierto el día 11 de diciembre con un programa que incluía un *Himno a Liszt* y *El Curro, Canción española*, ambas obras de Soriano Fuertes, junto a varias transcripciones sobre óperas italianas realizadas por Liszt. Un tema musical de Soriano Fuertes fue motivo de inspiración de la obra de Liszt para piano, *Feuille morte – Elégie d'aprés Soriano* (*Hoja muerta - Elegía de Soriano)*, publicada el año siguiente. En esta ocasión tocó en dos pianos ingleses cedidos por los socios del Liceo. Dejó Córdoba hacia el 14

de diciembre de 1844, llegando a Sevilla el 17. En esta capital dio tres conciertos públicos en el Teatro Principal los días 19, 23 y 27 de diciembre, este último a beneficio de las «huérfanas del beaterio». Liszt tenía por costumbre, en las ciudades que visitaba, destinar alguno de sus conciertos para los necesitados, faceta de su personalidad muy valorada, tanto por el público como por sus biógrafos. En Sevilla conoció a Eugenio Gómez (1786-1871) organista segundo de la catedral quien presentó a Liszt sus *Melodías harmonizadas para piano compuestas y dedicadas al célebre pianista Franz Liszt por D. E. Gómez organista segundo de la Sta. Iglesia Patriarcal de Sevilla*, 12 obras cortas para piano a cuyo frente reprodujo la carta que le dirigió Liszt alabando las piezas. Gómez, siguiendo el consejo de Liszt, compuso una segunda serie dedicada a Hilarión Eslava (1807-1878) y una tercera a la Infanta Luisa Fernanda, hija de los duques de Montpensier y hermana de Isabel II.

Después de esta estancia en Sevilla, en la que quedó impresionado por la majestuosidad de la catedral, Liszt se dirigió por el río Guadalquivir a Cádiz, adonde llegó el 30 de diciembre de 1844 y dio su primer concierto el día 31 en el Liceo Artístico y Literario, cuyo presidente era D. Bernardo Dahran y su vicepresidente, Ventura Sánchez de Madrid (1817-1889). En Cádiz realizó cuatro conciertos, además del ya citado del día 31 en el Liceo, tocó en el Teatro Principal, los días, 4, 7 y 10 de enero de 1845. En el programa del día 4 de enero incluyó una *Jota aragonesa* que interpretó por primera vez, probablemente la misma de su exitosa obra *Souvenirs d'Espagne*, estrenada en Francia en su gira de 1845 con este título y posteriormente catalogada como *Grosse Konzertfantasie über spanische Weisen*, (*Gran concierto fantasía sobre aires españoles*), integrada por «Jota», «Fandango» y «Cachucha».

De Cádiz viajó hacia Lisboa en el buque inglés *Montrose* que salía de Gibraltar y hacía escala en la ciudad gaditana. Permaneció en su gira portuguesa seis semanas, partiendo de Lisboa el 25 de febrero de 1845 en el buque *Pascha* hacia Gibraltar. En Gibraltar dio un concierto y aprovechó para escribir a su hija Blandine y a Lambert Massart, su intermediario con la condesa d'Agoult, cartas en las que transmite su deprimido estado de ánimo por su separación y su preocupación por la educación de sus hijos [Daniel, Blandine y Cósima]. Del concierto de Gibraltar, una crítica aparecida en el periódico de Barcelona *El mundo musical* compara las actuaciones de Franz Liszt y el pianista gaditano José Miró (1810-1878), que también había actuado en la citada ciudad en 1843 y al que el crítico valora entusiastamente.

De Gibraltar partió Liszt para Málaga, ciudad en la que se encuentra el 8 de marzo de 1845. A pesar de que Málaga contaba con dos teatros, el Principal y el Príncipe Alfonso, además del Liceo Artístico y Literario, todos se encontraban cerrados por ser la Cuaresma, por lo que Liszt tocó un único concierto el 12 de marzo de 1845, miércoles de Ceniza, en la Fonda de los Tres Reyes, que no era el lugar más apropiado, como se transmite en la crítica periodística. En este concierto participó también el tenor Ciabatti, acompañante de Liszt en su viaje, que cantó *Roberto Devereux*, de Donizetti.

Granada fue la siguiente ciudad de esta gira española en su camino a Valencia,

llegando en plena Semana Santa de aquel año de 1845 (que fue entre el lunes 17 y el domingo 23 de marzo), por lo que no pudo dar concierto alguno. Por otra parte, el hecho de que tampoco hubiese prensa en Granada entre el 17 de septiembre de 1844 y el 13 de abril de 1845 dificulta conocer más datos sobre la estancia de nuestro artista, que se dedicó a descansar, ver la Alhambra e intentar conocer la música de los gitanos. De esta experiencia dará cuenta en su libro *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*; la comentamos más adelante.

Desde Granada le espera un largo viaje hasta Valencia, adonde llega el 27 de marzo de 1845, instalándose en el hotel del Cid, cercano a la catedral, dando tres conciertos públicos en el Teatro Principal los días 27, 29 y 31 de marzo de 1845, siendo el último a beneficio de la cantante Giuseppina Brambilla, finalizándolo con unas improvisaciones sobre temas dados por el público, un tema valenciano sobre la *toccata* del *tabalet y la dolsaina*. El 1 de abril de 1845, acompañado por Pedro Gómez, fabricante de pianos, visitó en la catedral al organista Pascual Pérez Gascón (1802-1864), al que escuchó en sus interpretaciones al órgano manteniendo posteriormente largas conversaciones sobre temas musicales.

De Valencia siguió viaje a Barcelona, llegando probablemente a la ciudad Condal el día 6 de abril de 1845, alojándose en la Fonda de Oriente y ofreciendo seis conciertos, los días 7, 11 y 18 en la Sociedad Filarmónica y 14, 15 (a beneficio de los pobres de Misericordia) y 19 de abril en el Teatro Nuevo. En este último concierto también tomaron parte los principales cantantes de la compañía lírica italiana del citado teatro. Los programas realizados consistieron una vez más en transcripciones sobre temas de óperas y, para finalizar, improvisaciones sobre temas propuestos por el público. De Barcelona salió por barco hacia Port Vendres (Francia) en dirección a Marsella, adonde llegó el 29 de Abril de 1845, finalizando así su gira por la Península Ibérica.

Esta gira tuvo un gran impacto en los medios musicales españoles y en los compositores de la segunda mitad del siglo XIX. La crítica lo ensalzó como a un dios. En Madrid, la reina Isabel II lo condecoró con la Cruz de Carlos III y le regaló un alfiler de diamantes. Los compositores y pianistas como Guelvenzu, Pedro Albéniz, Espín y Guillén, Baltasar Saldoni, entre otros muchos, le ofrecieron un emotivo banquete, al igual que en Córdoba lo hizo Mariano Soriano Fuertes. Fue recordado en España, durante muchos años, como «el mejor pianista de la Europa». Su incidencia en la música quedó plasmada en sus obras para piano catalogadas por Michael Short y Leslie Howard: S252 (1836) *Rondo Fantastique sur un thème espagnol* '*El contrabandista'* dedicado a George Sand; S252a *La Romanesca* (1832/1852); S411 (1838) *Soirées italiennes:* «6. La zingarella spagnola»; S253 (1845) *Grosse Konzertfantasie über spanische Weisen*; S428 (1845) *Feuille morte – Elégie d'aprés Soriano* [Mariano Soriano Fuertes]; S695c (1845-46) *Romancero espagnol* [incompleta]; S487 (1846) *Spanisches Ständchen* (*Serenata Española*); R150 SW485 *Dessauers Lieder für das pianoforte «Spanisches Lied. Bolero»*; S254 (¿1863?) *Rapsodie espagnole – Folies d' Espagne et Jota Aragonesa*, dedicada a la

emperatriz granadina Eugenia de Montijo.[15]

Presencia de España en *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Otras fuentes.

Uno de los objetivos de F. Liszt en su viaje a España era conocer la música de los gitanos españoles, como hacía en todas y cada una de sus giras. Fue un ferviente admirador y seguidor en su investigación sobre los gitanos de Hungría del políglota inglés George Borrow *(*1803 –1881), autor en 1841 de *The Zincali*: *The Gypsis in Spain,* y viajero por España entre 1836 y 1840, años en los que se dedicó a convertir a los gitanos españoles al cristianismo regalándoles biblias, publicando en 1843 *La Biblia en España,* libro en el que narra su viaje. Ambos libros estuvieron prohibidos en España hasta la traducción del inglés al español por Manuel Azaña en 1921, y Liszt los conoce a través de sus traducciones al francés,[16] citándolos profusamente y difundiendo sus ideas en su propia investigación con una defensa acérrima de los gitanos y de su integración en la sociedad:

> Mientras no haya continuadores e imitadores de Borrow, hombres que acepten hablar fluidamente romaní, pasar por *Rommys*, mientras toda la raza no sea admitida en la igualdad con el cristianismo por medio de leyes que faciliten su integración, como las que Carlos Tercero ha comenzado en España, mientras no se lave el sello de infamia fijado sobre el bronce de su frente, nunca dejarán de ser lo que son. Mientras haya leyes *para los Gitanos*, estos permanecerán fuera de la ley.[17]

---

[15] Véase «Liszt en España» de Emparan (2011: 11-16), programa de los recitales de piano realizados los días 28, 29 y 30 de junio de 2011, que incluían obras de Liszt con motivo del bicentenario del nacimiento del músico húngaro, resumen de parte de su trabajo sobre Liszt de próxima publicación. El catálogo citado está extraído de Short y Howard (2004).

[16] George Henry Borrow, «The Gypsies in Russia and in Spain», *The Athenaeum,* January-December, London, 1836; *The Bible in Spain: or, the journeys, adventures, and imprisonments of an Englishman, in an attempt to circulate the Scriptures in the Peninsula,* London, 1843; *The Zincali, or an Account of the Gypsies of Spain, with an original collection of their songs and poetry, and a copious dictionary of their language*, by George Borrow,...
The Zincali (*Los Zincali*), traducción de D. Manuel Azaña, Madrid, La Nave, 1932. También en castellano *Lavengro, alma bohemia. El Políglota, el Gitano el Catequista,* Madrid, Istmo, 1991. *La Biblia en España, o viajes, aventuras y prisiones de un inglés en su intento de difundir las Escrituras por la Península.* Introducción, notas y traducción de Manuel Azaña (1921), Madrid, Alianza Editorial, 1970.
Traducciones al francés: *Esquisses de la vie des Gitanos d'Espagne*, *traduit de l'anglais par Mme Léonie Dufresne,* extr. du journal *L'Estafette,* Paris, 1845; *La Bible en Espagne, par Georges Borrow.* Traduit de l'anglais sur la 3e Edition Amyot, 1845.

[17] «Tant qu'il ne se trouvera pas des continuateurs et imitateurs de Borrow, des homes qui consentiront à parler couramment le romany, à passer pour des *Rommys*, tant qu'on n'admettra pas toute la race à l'égalité chrétienne par des lois qui poursuivront l'œuvre de fusion que celles de Carlo [*sic*] Tercero ont commencé en Espagne; tant qu'on ne lavera pas le sceau

Al mismo tiempo concede a España el haber sido la primera en referirse literariamente a los gitanos:

> Todas las literaturas europeas se han apoderado de este tema, semejante a una tela flexible, manejable, rica y vaporosa a la vez, realizada con los bordados más fantásticos. España fue la primera en introducir este elemento *romántico* en sus obras de imaginación, si no nos equivocamos. En la novela del gran Cervantes, la *Gitanella* [sic por *Gitanilla*], pasa del rango episódico a la importancia de un tema principal.[18]

Otros autores que cita en su trabajo son el lingüista alemán August Friedrich Pott (Nettelrede, 1802-Halle, 1887) autor en 1844-45 de una obra en dos tomos sobre los gitanos en Europa y Asia en alemán, idioma que igualmente hablaba Liszt, *Los gitanos en Europa y Asia; Investigación etnográfico-lingüística, principalmente de su origen y lengua*, y el trabajo de M. Édouard Thouvenel, *La Hongrie et la Valachie* (1840). En 1849 apareció otro importante trabajo sobre los gitanos en Europa a cargo del archivista y etnógrafo francés Paul Bataillard (París, 1816-1894). Estos títulos nos confirman el interés suscitado durante esta época por los gitanos, su cultura y su lengua.

Liszt se refiere a los gitanos españoles justamente cuando nos informa de lo que fue su método de trabajo, el de un viajero que trataba de encontrarlos en todos sus viajes como concertista para entrevistarse con ellos y conocer sus costumbres y cotejar su música, «atraído como había estado siempre por la aflicción y osadía de la música bohemia». Así comprueba que los gitanos se encuentran en todas partes y siempre son diferentes en la música que hacen, por lo que «el relato de estas entrevistas ciertamente no sería aburrido, ya que su mera presencia es suficiente para destruir la uniformidad».[19]

---

d'infamie apposé sur le bronze de leur front, jamais ils ne cesseront d'être ce qu'ils sont. Aussi longtemps qu'il y aura des lois *pour les Bohémiens*, les Bohémiens resteront en dehors de toute atteinte de la loi» (Liszt, 1859: 140-141). El subrayado es de Liszt. Estas dos páginas están marcadas por F. Pedrell.

[18] «Toutes les littératures européennes se sont emparées de ce motif, semblable à une étoffe souple, maniable, riche et vaporeuse à la fois, faite pour les plus fantastiques broderies. L'Espagne fut la première, si nous ne nous trompons, à acclimater cet élément *romantique* dans ses ouvrages d'imagination. Dans la nouvelle du grand Cervantes, la *Gitanella*, il passe du rang éposodique [*sic*] à l'importance d'un sujet principal» (Liszt, 1859: 107). Los subrayados son de Liszt.

[19] «Attirés comme nous l'avons toujours été par les navrements et les hardiesses de la musique bohémienne, nous n'avons pas manqué de nous informer dans tous nos voyages des Cygany artistes qui auraient pu se rencontrer sur notre route. Comme ils sont dispersés dans tous les pays, nous en avons trouvé presque partout; le récit de ces entrevues ne serait assurément pas monotone, car leur seule présence suffit pour détruire l'uniformité» (Liszt, 1859: 198). Página marcada por F. Pedrell.

Es en España donde encuentra más diferente la música de los gitanos andaluces respecto de la música practicada por los gitanos húngaros, inclinándose a creer que tuvo mala suerte con los gitanos con los que se encontró, que, según él, practicaban la música «poco y mal». Durante su estancia en Granada visitó la entonces ruinosa Alhambra, y allí pudo ver a grupos de gitanos. También se había encontrado con ellos en la Mezquita de Córdoba y en Sierra Morena, mostrando su decepción por la música que practicaban:

> Pero en España, por ejemplo, no hemos tenido suerte y no hemos podido recopilar impresiones precisas sobre ellos. Como en otros sitios, parece que cultivan la música, pero poco y mal; no poseen nada más que algunos fragmentos inconexos de canciones, que acompañan con una mala guitarra, sin ninguna originalidad. Esta es la impresión más destacable que producen cuando se les ve vagar al atardecer entre las columnatas ruinosas, los cipreses moriscos de Granada, alrededor de la mezquita cristianizada de Córdoba o en las gargantas de Sierra Morena.[20]

La música de los gitanos de Hungría, objeto de la investigación de F. Liszt, no tiene nada que ver con el cante jondo y la música andaluza de los gitanos que pudo ver en España, sino con la música zíngara, de gitanos húngaros, músicos profesionales que asimilaron las características principales de la música autóctona húngara, adoptando y siendo grandes expertos en el violín y el cimbalón, como en España los gitanos adoptaron la guitarra.

El granadino Mariano Vázquez hace una buena descripción de los grupos gitanos húngaros el 24 de noviembre de 1883 en sus *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania*, describiendo su viaje a Budapest:

> Vino al gran comedor una orquesta húngara de cíngaros, compuesta de unos catorce individuos que, colocados en un rincón dedicaban especialmente a Sarasate sus tocatas y miradas. No se puede explicar ni la música que ejecutan ni la manera de ejecutarla. Las *Czardas* son unos aires populares que tienen generalmente un adagio para empezar [*Lassan*], y después un allegro de ritmo vivamente acentuado [*Friska*], de expresión tan original que, como digo, resiste a la descripción. Los Cíngaros siempre tocan de memoria, y el director, que es el único que está en pie y tocando el violín, los dirige con movimientos de cabeza o de cuerpo, con vueltas rápidas, con algo inexplicable que brota eléctricamente de todo su individuo. Jamás una vacilación en la multitud de calderones y puntos suspensivos que hay en un adagio de *Czarda*: parece que un hilo invisible une a los músicos, y allá van todos como una máquina inteligente. Ejecutan

[20] «[M]ais en Espagne, par exemple, nous avons été mal servis par le hasard, et n'avons pu recueillir parmi eux d'impressions précises. Comme ailleurs, il paraît qu'ils y cultivent la musique, mais peu et mal; ils n'ont que quelques fragments décousus de chansons, qu'ils accompagnent d'une mauvaise guitare, sans originalité aucune. C'est la vue qu'ils frappent le plus vivement, lorsqu'on les voit errer à la tombée de la nuit entre les colonnettes brisées, les cypes mauresques de Grenade, autour des mosquées christianisées de Cordoue, ou dans les gorges de la Sierra-Morena» (Liszt, 1859: 198). Página marcada por F. Pedrell.

con vida y arranque singular toda la música de baile, y desarrollan tal intensidad de sonido que los catorce hacen el ruido de cuarenta (Vázquez, 1884: 142).

La Alhambra, la descripción de «arabesco» en la música de los gitanos

Nada que ver la escena de la cita anterior con la «mala guitarra» de los gitanos andaluces. Pero más adelante, al describir Liszt las improvisaciones melódicas de los gitanos de Hungría, aparece la más importante referencia a España y su monumento más emblemático, la Alhambra, como espejo de los «arabescos» en estas melodías gitanas. Si bien nos remontamos unos años atrás, a 1839, para encontrarnos con la *Arabesque* para piano, opus 18 de Robert Schumann, al parecer la primera vez que se utiliza este término aplicado a la música, aquí nos aparece su descripción literaria más poética referida al canto de los gitanos, parece que los andaluces:

> Es lo que la fantasía puede imaginar de curvas, de cimbreos, de protuberancias, de tracerías, de huidas, de persecuciones, de vueltas, de desvíos, de contornos propios a esos embellecimientos que han elegido su nombre de la nación en la que han adquirido su más deslumbrante desarrollo: *arabescos*. Los Gitanos son maestros en estas artes en el talento de componer y de dar al oído todos los placeres que la arquitectura morisca reservaba para la vista, adornando cada nota del edificio melódico con un florón lanceolado, como los arquitectos de la Alhambra gravaban sobre cada uno de sus ladrillos un pequeño poema de gracia, en miniatura. Aquí, como allí, es suficiente un espacio pequeño para una multitud de líneas que se entrecruzan, se rasgan, se abrazan, se golpean, se autodestruyen, se entrechocan, se muerden, se persiguen, se empujan, se tocan, se responden: líneas matizadas en tintes a veces emparejados y perezosamente graduados, a veces extraños y enemigos, pero siempre en un conjunto fascinante que hace pensar en horas tales, que quisiéramos soñar una vida así.[21]

[21] «C'est ce que la fantaisie peut imaginer de courbes, de cambrures, de renflements, de flexuosités, d'entrelacs, de fuites, de poursuites, de tours, de détours, de retours, de contours propres à ces embellissements qui ont pris leur nom à la nation chez laquelle ils ont acquis leur plus éblouissant développement: *arabesques*. Les Bohémiens sont maîtres ès arts dans le talent de les composer et de donner à l'oreille tous les plaisirs que l'architecture mauresque réservait aux yeux, en ornant chaque note de l'édifice mélodique d'un fleuron lancéolé, comme les architectes de l'Alhambra peignaient sur chacune de leurs briques un petit poëme de grâce, en miniature. Ici, comme là, il suffit d'un tout petit espace à une multitude de lignes qui s'entrecroisent, s'entre-déchirent, s'entre-embrassent, s'entre-heurtent, s'entre-détruisent, s'entrecherchent, s'entre-choquent, s'entre-mordent, s'entre-suivent, s'entre-poussent, s'entretouchent, s'entre-répondent: lignes nuancées en teintes parfois appariées et moelleusement graduées, parfois étrangères et ennemies, mais toujours d'un ensemble fascinant qui fait rêver des heures telles, qu'on voudrait rêver sa vie ainsi» (Liszt, 1859: 232-233). El subrayado de *arabesques* es de Liszt.

Es la primera vez que aparece el término *«arabesco»* aplicado a la música de los gitanos, reapareciendo de nuevo su uso para definir la música de los gitanos españoles e incluso a la música de Falla en 1922.

Influencia de *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* en Felipe Pedrell y el nacionalismo musical español.

La admiración en España por F. Liszt es anterior a su viaje a nuestro país, pero se intensifica a partir del mismo. Sus recitales, en los que el público le daba temas populares españoles sobre los que él improvisaba, fueron el apoyo definitivo para la vuelta a lo popular. Por otra parte, la *Rapsodia*, nueva forma musical inventada por Liszt y a cuya explicación dedica su libro, fue objeto inmediato de la práctica de los compositores españoles, Eduardo Ocón, Emiliano de Arriaga, José María Arteaga, Pedro Blanco, los Cabas, Juan Cansino, y tantos otros hasta culminar en su más ferviente admirador, Isaac Albéniz, autor de la *Rapsodia española*, op. 70, para piano y orquesta, estrenada en el salón Romero de Madrid el 28 de Marzo de 1887, a la que hay que añadir su anterior *Rapsodia cubana op. 66*, dedicada «a la Exma Señora Doña Josefa Zulueta de Romero Robledo» y estrenada en el Teatro de la comedia el 20 de marzo de 1887, publicada por A. Romero en 1886. Isaac Albéniz se proclamó discípulo de F. Liszt del que llegó incluso a escribir que recibió clases suyas en Leipzig durante un año, extremo éste desmentido hace años por W. A. Clark (1991: 213-217; 2002: 60), pero que en absoluto elimina esa influencia en el gran pianista y compositor, abanderado del nacionalismo musical español siguiendo la influencia del gran compositor húngaro y su pasión por la música de los gitanos.

Desde el punto de vista teórico, Felipe Pedrell hizo de la estética wagneriana y de Liszt su norte y guía para la formulación del nacionalismo musical español, como se comprueba en el manifiesto del mismo, *Por nuestra Música* (1891), cuya frase estampada como resumen al comienzo, «Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema», que atribuye al P. Antonio Eximeno, es claramente de inspiración lisztiana. Hay que recordar que la citada frase no aparece por parte alguna en los escritos de Antonio Eximeno, siendo en realidad un comentario de Marcelino Menéndez y Pelayo sobre Eximeno.

La prueba documental de esa innegable influencia de Liszt en Pedrell la constituye el ejemplar de la edición de 1859 de *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* que se conserva en el Fondo Pedrell de la Biblioteca de Catalunya, con la firma autógrafa de Pedrell y con un considerable número de páginas subrayadas por el mismo. El planteamiento cristiano de valorar a la marginada cultura gitana en toda Europa, apoyado por los argumentos de uno de los más reconocidos filósofos del idealismo alemán, como fue G. W. F. *Hegel*, era lo suficientemente fuerte como para influir en la concepción del nacionalismo musical del católico Felipe Pedrell. Tenía la *Rapsodia* de Liszt por modelo de música de los gitanos, en este caso de Hungría, revalorización que transmite a sus principales discípulos, Isaac Albéniz,

Manuel de Falla y Joaquín Turina. Pedrell define la *Rapsodia*, siguiendo el trabajo de Liszt:

> Rapsodia: Entre los antiguos, fragmentos de las poesías de Homero que cantaban los rapsodas. […] Pieza de música compuesta de reminiscencias de melodías tradicionales de una nación. Es de forma libre. Liszt fue el creador de este género de composiciones. Sus *rapsodias húngaras* son la *voz* de un pueblo, su alma (Pedrell, ca. 1894: 389).

1922 es el año del Concurso de Cante Jondo, y en el folleto *El «Cante Jondo» (Canto primitivo andaluz)*[22] aparece «El Canto como expresión del espíritu de los pueblos», encabezado con una cita de la *Estética* de Hegel: «La melodía, considerada musicalmente, representa la unidad y la vuelta perfecta del alma sobre sí misma», a la que sigue la introducción, una página y media que recuerda de manera palmaria el comienzo del libro de Liszt. También la solicitud de Falla al Ayuntamiento de Granada (para la financiación del concurso) da como primer argumento «Que el alto ejemplo ofrecido por las más cultas nacionalidades de Europa, preocupadas en investigar los orígenes de su arte musical, ha tiempo despertó en algunos artistas y eruditos la idea de llevar a cabo en España un trabajo semejante» (en Molina Fajardo, 1976: 163).

La aplicación del calificativo de *arabesco* al cante jondo, calificativo empleado por primera vez por Liszt para la música de los gitanos, reaparece en Federico García Lorca: «Creo que el valor principal de la música andaluza es la pureza, el instinto cubista de la línea afilada y sin nebulosidades. Línea caprichosa, revuelta, pero *como un arabesco*, implacablemente, totalmente formada de rectas», atribuyendo también esta definición a Roland-Manuel, del que afirma que «coincidió en señalar la similitud de la construcción íntima de las "Noches" con la música andaluza *grande* y las decoraciones árabes granadinas. […] Sin desempeñar exactamente la posición de protagonista de la sinfonía, el instrumento solista insinúa sus "arabescos"» (en Molina Fajardo, 1976: 20 y 21).[23] A lo que hay que añadir que García Lorca escribe (tomándolo prestado de Falla según confiesa él mismo), lo que defiende Liszt en su libro, que

> Las diferencias esenciales del *cante jondo* con el flamenco, consisten en que el origen del primero hay que buscarlo en los primitivos sistemas musicales de la India, es decir, en las primitivas manifestaciones del canto, mientras que el segundo, consecuencia del primero, puede decirse que toma su forma definitiva en el siglo XVIII (en Molina Fajardo, 1976: 177-208).[24]

---

[22] Se publica con motivo de la celebración del 1er. Concurso de «Cante Jondo» organizado por el Centro Artístico de Granada. Corpus Christi 13 y 14 de junio de 1922.

[23] Molina Fajardo no documenta estas citas.

[24] Federico García Lorca, *Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz, llamado «Cante Jondo»*, conferencia leída en el «Centro Artístico» de Granada el 19 de febrero de 1922.

Bibliografía

Amic, Sylvain (2013): «La Miseria y la Gloria», en *Luces de Bohemia. Artistas, gitanos y la definición del mundo moderno* [Catálogo de la Exposición comisariada por Silvain Amic y Pablo Jiménez Burillo, celebrada en el Grand Palais de Paris del 26 de septiembre al 14 de enero de 2013]. Madrid y París, Fundación Mapfre y Réunion des musées nationaux.

Bataillard, Paul (1849): «Nouvelles recherches sur l'apparition et la dispersion des bohémiens en Europe», en *Bibliothèque de l'école des chartes, troisième série*, vol. 1: 14-55. París: Librairie Droz.

Clark, Walter Aaron (1991): «Albéniz en Leipzig y Bruselas: nuevas luces sobre una vieja historia». *Revista de Musicología* (Madrid), *14*(1-2).

— (2002): Isaac Albéniz. *Retrato de un romántico*. Madrid, Turner.

D'Isoz, Kalman (1911): «Lettres inédites ou peu connues de Franz Liszt». *Revue Musicale* (París) (4º trimestre, noviembre).

Emparan, Gloria (2011): «Liszt en España», en *Music Master on Air*, MusMA 2011, Granada, Festival Internacional de Música y Danza.

Falla, Manuel de (1922): *El «Cante Jondo» (Canto primitivo andaluz). Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el Arte Musical Europeo*. Granada, Editorial Urania.

Liszt, Franz (1859): *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*. París, Librairie Nouvelle, A. Bourdilliat et Cia. Éditeurs [1ª edición].

— (1881): *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Leipzig, Breikopf et Haertel, Libraires-Editeurs [2ª edición].

Martín Moreno, Antonio (2021-2022): «El Concurso de Cante Jondo, modelo erróneo de Nacionalismo musical español (1)». *Gallo de Cristal (Extramuros, Revista de Letras, Artes y Ciencia), 51-52*: 60-66.

— (2023-2024): «Del Concurso de Cante Jondo a *El Retablo de Maese Pedro* y el *Concerto*: el Nacionalismo musical español después de 1922 (y 2)». *Gallo de Cristal (Extramuros, Revista de Letras, Artes y Ciencia), 53-54*: 68-76.

Martín Moreno, Antonio y Gloria Emparan (2020): «El despertar y auge de los Nacionalismos musicales: De Franz Liszt a Felipe Pedrell, Isaac Albéniz y Manuel de Falla», en *Un ballet en el balcón de Europa: Repensar El sombrero de tres picos cien años después*, 129-176. Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla.

Molina Fajardo, Eduardo (1976): *Manuel de Falla y el «Cante Jondo»*. Granada, Universidad.

Pedrell, Felipe (1891): *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivada por la trilogía (Tres cuadros y un prólogo) LOS PIRINEOS, poema de D. Víctor Balaguer, música*

del que suscribe y expuestas por… Barcelona, Imprenta de Henrich y Cª en Comandita.

— (ca. 1894): *Diccionario Técnico de la Música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol.

Pott, August Friedrich (1844-45): *Die Zigeuner in Europa und Asien. Ethnographisch-Linguistische Untersuchung, Vornehmlich ihrer Herkunft und Sprache*, 2 vols. Halle, Druck und Verlag, von Ed. Heynemann.

Radomski, James (2002 [2000]). *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor* [trad. Sara Ruiz]. Madrid, ICCMU.

Short, Michael y Leslie Howard (2004): «Ferenc Liszt (1811-1886). List of Works, comprehensively expanded from the Catalogue of Humphrey Searle as revised by Sharonb Winklhofer». *Quaderni dell'Instituto Liszt*, vol. 3. Milano, Rugginenti Editore.

Thouvenel, M. Édouard (1840): *La Hongrie et la Valachie (Souvenir de voyage et notices historiques). Ouvrage accompagné d'une carte détaillée du bassin du Danube*. París, Arthus Bertrand, Libraire-Éditeur.

Vázquez, Mariano (1884): *Cartas a un amigo sobre la Música en Alemania. Apuntes de viaje por… Con un prólogo de D. Emilio Arrieta*. Madrid, Imprenta Central.

Williams, Patrick (2000 [1996]): *Los cíngaros de Hungría y sus músicas* [trad. Pablo Miranda]. Madrid, Akal.

EL FLAMENCO COMO PATRIMONIO INMATERIAL UNIVERSAL DE LA HUMANIDAD Y LA REALIDAD EDUCATIVA DE LA COMUNIDAD ANDALUZA: ¿NOS VAMOS POR FIESTA?

CARMEN PENÉLOPE PULPÓN

Resumen. La inclusión del flamenco en la lista representativa de los Bienes del Patrimonio Inmaterial de la humanidad por la UNESCO en noviembre de 2010 conllevó el compromiso de las autoridades autonómicas de incluir el flamenco en los distintos niveles de enseñanzas obligatorias de su sistema educativo. Un año después se instituye la celebración del Día del flamenco y, desde 2014, se instaura dicha celebración como obligatoria en los centros educativos públicos de Andalucía. Este artículo es fruto del manifiesto por el Día del Flamenco pronunciado en Jerez en 2023. Sus objetivos son reflexionar sobre el significado de la propia celebración, la implantación de medidas en el ámbito educativo para su inclusión y la realidad de esas medidas a partir del análisis de las propias leyes educativas desde 2014, haciendo hincapié en las más recientes como los decretos de desarrollo curricular de la LOMLOE, publicados al mismo tiempo que la Ley Andaluza de flamenco en 2023.

Palabras clave: flamenco, patrimonio inmaterial, UNESCO, educación, Andalucía, leyes educativas.

Abstract. The inclusion of flamenco in the representative list of Intangible Heritage of Humanity by UNESCO in November 2010 led to the commitment of the regional authorities to include flamenco in the different levels of compulsory education in their educational system. A year later, the celebration of the Day of Flamenco was instituted and, since 2014, this celebration has been compulsory in public schools in Andalusia. This article is the result of the manifesto for the Day of Flamenco, which was pronounced in Jerez in 2023. Its objectives are to reflect on the meaning of the celebration itself, the implementation of measures in the educational sphere for its inclusion and the reality of these measures based on the analysis of the educational laws themselves since 2014, with emphasis on the most recent ones such as the decrees of curricular development of the LOMLOE, published at the same time as the Andalusian Flamenco Law in 2023.

Keywords: flamenco, intangible heritage, UNESCO, education, Andalusia, educational laws.

1. Introducción-justificación

Este artículo tiene como base el manifiesto para la celebración del Día del Flamenco en Andalucía que tuve la oportunidad de pronunciar por invitación del Excmo. Ayuntamiento de Jerez de la Frontera el 16 de noviembre de 2023 en los Claustros de Santo Domingo. La principal motivación del manifiesto es conmemorar la inclusión del flamenco en la Lista Representativa de los Bienes del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en la reunión de Nairobi de 2010 (15-19 noviembre), y reflexionar sobre sus implicaciones.

El contexto de este trabajo es el citado acto de 2023, sus antecedentes (se llevan celebrando actos similares en Jerez y otras localidades andaluzas desde 2012) y las personalidades de la cultura, autoridades y público que asistieron aquel día. Por tanto, comenzaba agradeciendo a la Excma. alcaldesa y resto de autoridades, a las personalidades de la cultura y a todas las personas que nos acompañaron su asistencia; e indicaba la responsabilidad que representaba, dada la alta consideración en que tenemos a los representantes del flamenco jerezano, a las personas que nos precedieron en el encargo de la lectura del manifiesto, así como a toda la ciudadanía de Jerez, entre quienes cuento con compañeros, vecinos, familiares y amigos.

Quise asimismo dedicar la lectura del manifiesto y hacer referencia *in memoriam* a mi padre, Jesús Antonio Pulpón González, agente artístico que trabajó en la representación de los flamencos de su tiempo durante casi cincuenta años (entre 1948 y 1993) y a cuya memoria dediqué humildemente el discurso, con el permiso de la audiencia.

Con el fin de justificar mi protagonismo en el acto, expuse mi agradecimiento al flamenco, a las personas que lo crean, interpretan, enseñan e investigan: las flamencas y flamencos que, por circunstancias familiares y sociales, me han acompañado y han contribuido a mi formación como ciudadana.

Titulé el manifiesto: «El flamenco como Patrimonio Inmaterial Universal de la Humanidad y la realidad educativa de la comunidad andaluza », ya que, por razón de mi profesión, dedicada a la enseñanza de ciencias sociales en Institutos de Educación Secundaria, asumía la responsabilidad de abordar cuestiones que tienen que ver con el flamenco y la educación. Además, como investigadora y miembro del equipo docente del Máster de Investigación y Análisis del Flamenco, haría referencia también al fomento del conocimiento y la investigación sobre esta manifestación cultural. Debo a esta triple vinculación con el flamenco –familiar, educativa e investigadora– el honor de mi participación como miembro de la Cátedra de Flamencología de Jerez. Por último, por razón de mi origen familiar, quise reivindicar en este manifiesto al colectivo de artistas flamencos, técnicos y otros trabajadores de la cultura, quienes visibilizan y mantienen vivo nuestro patrimonio más singular y distintivo.

2. Objetivos

Este artículo tiene como objetivo principal analizar el significado de la celebración del Día del Flamenco en Andalucía, sus causas y finalidades e implicaciones, y revisar y evaluar las políticas públicas en relación con la investigación y difusión de este entramado cultural en Andalucía en el período transcurrido desde su inclusión (2010) hasta la fecha del discurso (2023).

Fuentes de información y metodología

Las fuentes de información consultadas para la elaboración de este trabajo son variadas e incluyen bibliografía, artículos académicos, tesis doctorales, legislación sobre patrimonio, legislación educativa –de alcance autonómico– y trabajos de investigación habidos en el contexto del Máster de Investigación y Análisis del Flamenco, como principales fuentes escritas; y testimonios orales, como las voces de expertos, investigadores, profesorado del máster, profesorado de enseñanzas no universitarias, asesores y directores de centros de formación de profesorado de Andalucía; fuentes audiovisuales, como los registros de anteriores manifiestos habidos en Jerez (a los que tuvimos acceso gracias a la labor del Centro Andaluz de Documentación de Flamenco de la Junta de Andalucía). Por último, ha sido fuente también la propia experiencia vital: el trabajo de campo realizado desde 2004 en los estudios de doctorado; las experiencias educativas como profesora de instituto y puntualmente universitaria; la participación en diferentes grupos de trabajo en CEJA[1] y en comisiones evaluadoras de proyectos del programa «Vivir y Sentir el Patrimonio» para la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía (2016-2017).

En cuanto a la metodología, se ha realizado revisión bibliográfica y del resto de fuentes; análisis y comparación de legislación educativa de la Junta de Andalucía en relación con el flamenco con el fin de delimitar la planificación y planteamientos en la normativa de las autoridades educativas de Andalucía para evaluar las políticas públicas y ponderar las conquistas, avances y retrocesos, y/o las contradicciones entre esta legislación y la propia Ley del Flamenco de Andalucía (Ley 4/2023).

Resultados y discusión

Nos referimos en primer lugar a la propia celebración: si cada sociedad debe revisitar su historia como vía para otorgar sentido a su presente y crear un proyecto propio para su futuro, parece también conveniente que periódicamente se celebre este reconocimiento de la UNESCO al flamenco, para revisar lo que se ha avanzado, lo que aún queda pendiente, y priorizar cuáles serían los objetivos básicos que abordar en el futuro inmediato.

---

[1] Consejería de Educación de la Junta de Andalucía. En la actualidad, desde 2022, se denomina Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional. Formé parte, desde 2010 hasta 2014, del grupo de trabajo para la inclusión del flamenco en el sistema educativo andaluz.

En este sentido, este acto se puede considerar ya un ritual que repetimos cada dieciséis de noviembre, y que, como comunidad, actualizamos periódicamente. Cabe felicitar al Ayuntamiento de Jerez y sus gestores, por mantener la celebración del Día del Flamenco en Andalucía[2] como conmemoración de aquel dieciséis de noviembre de 2010 en que se Proclamó su inclusión en la Lista de los Bienes Representativos del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, del que se cumplían trece años en 2023.

El propio concepto de patrimonio ha experimentado una evolución e incluso una revolución desde el último tercio del siglo XX. Se ha pasado de un concepto censitario, entendido solo como el conjunto de las grandes obras y monumentos de la humanidad legadas por el pasado a las generaciones futuras –propio de las élites sociales e identificados con la alta cultura–, a un concepto mucho más amplio, fruto de la democratización de la sociedad y de las ciencias (González-Varas, 2015: 21-41), que engloba a aquellos bienes tangibles o intangibles que forman parte de la cultura de los pueblos, con los que se identifican y que les permiten articular su visión del mundo, su sentido de comunidad y su relación con su propio medio, a través de lo que denominamos el patrimonio etnológico e inmaterial: aquellos rituales festivos, saberes vinculados, artesanías, gastronomía, relatos, formas del habla, músicas y danzas que cada comunidad produce y reproduce en su relación con el entorno y que permite mantener ese vínculo de pertenencia y disfrute (UNESCO, 2003). Todas aquellas manifestaciones culturales que las vinculan con su pasado pero que se actualizan y se reviven para reinterpretarse en el presente. El flamenco forma parte de este conglomerado cultural y es por ello que ha sido reconocido por UNESCO.

Es indudable que para las flamencas y los flamencos este hecho fue un hito feliz, que nos llenó de orgullo y dignidad. Y no porque no se supiera de la grandeza y profundidad del cante, el toque o el baile, sino tal vez por el estigma que durante décadas sufrieron los flamencos como colectivo dado su carácter popular o popularizado y el importante rol de la etnia gitana en su configuración y desarrollo como género artístico (Moreno Navarro, 1996: 21; Steingress, 2005: 69-71; Cruces, 2003-II: 21-23).

Como tal, además, el flamenco ha tenido que lidiar con las distintas apropiaciones que de él han hecho diferentes poderes a varios niveles: como la identificación no deseada con lo español durante gran parte del siglo XX (Berlanga, 2009), y que el régimen franquista intensificó como vía de negación de la diversidad regional y cultural de la nación (Steingress, 1993 y 2023; Cruces Roldán, 1996: 28; Martínez del Fresno, 1999; Casero, 2000; Gómez Rodríguez, 2001; Berlanga, 2001; De las Heras y Delgado, 2022). Paralelamente, otras circunstancias como su tradicional marginación de los estudios académicos y reglados,[3] que, entre otros muchos factores, abocaban a

[2] Ha cristalizado en los medios de comunicación como el Día Internacional del Flamenco, si bien debemos aclarar que es una Orden de la Junta de Andalucía quien lo establece, y, por tanto, lo que se instaura es la celebración a nivel autonómico (Acuerdo de 15 de noviembre de 2011).

[3] La implantación de la especialidad de baile en los Conservatorios de danza es muy taría: en el Conservatorio de Sevilla no será hasta 1979 cuando se cree el Departamento de Arte Dramático y Danza y la plaza de ballet clásico-español (de Mena, 1984: 136-140). La inclusión de

los y las artistas a sufrir precariedades de distinta índole según talento y suerte en etapas históricas de escasez. Por su parte, Steingress y Cruces han incidido en otras vertientes de este tradicional alejamiento o separación de ambas esferas –la flamenca y la académica– en diferentes direcciones: el primero destaca el desinterés manifiesto de los artistas flamencos hacia todo lo académico, como estrategia de resguardo de unos saberes que son sus fuentes de ingresos (Steingress, 1998). La investigadora, por su parte, ha resaltado el desolador panorama de la investigación sobre flamenco hasta fechas muy recientes, esto es, el desinterés manifiesto y generalizado del mundo académico hacia el flamenco como objeto de estudio, señalando excepciones y causas (Cruces, 2002).

Celebramos que esto haya cambiado, pero el flamenco siempre fue igual de digno, grande, diverso, inclusivo, plural, impuro, comunitario, identitario, familiar, comercial, de uso, de cambio, privado o público, festivo o melancólico, desgarrado... Lo que puede observarse que ha cambiado –y de una forma radical– es la mirada del conjunto de la sociedad sobre el flamenco. Y este cambio de mirada es fruto de muchos esfuerzos y dedicación por parte de innumerables personas desde Jerez hasta Japón. Y desde múltiples ámbitos: las aulas, los teatros, la creación audiovisual, los ensayos, la gestión, los estudios de baile, los de radio y televisión, los archivos y bibliotecas, las redacciones de prensa, la investigación, las universidades, los congresos, los museos, los centros de interpretación, las peñas, los parlamentos, los despachos de representantes públicos, las oficinas de agentes privados, las cocinas de los tablaos, los tablaos, los festivales tradicionales y los novedosos, los centros de profesorado, los públicos diversos, los escritores y escritoras españolas y extranjeras, los taberneros, los locales de ensayo, las guarderías, los poetas, las academias de barrio, etc. Porque solo lo coral y compartido adquiere la fuerza suficiente como para provocar estos cambios definitivos. Y suelen provenir desde la base social, de los colectivos de trabajadores y trabajadoras del arte de forma directa, e indirectamente, de los sectores colaboradores, así como de su interacción con la sociedad de la que forman parte y que conforma sus diversos públicos.

Pero volvamos al patrimonio y al significado de esta celebración. UNESCO, organismo de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, define el patrimonio como la herencia cultural del pasado de una comunidad, con la que esta vive y transmite a las generaciones futuras («Patrimonio mundial»). Este concepto, como apuntábamos, ha experimentado una transformación:

> Hasta el siglo XX el patrimonio se limitaba a cuestiones monumentales y a obras de valor histórico - artístico. Pero a principios del siglo pasado se vivió un proceso de concienciación por parte de los especialistas, básicamente arquitectos, que, ante el evidente riesgo de destrucción de obras fundamentales, consideraron necesario legislar en torno a la protección de este patrimonio. Un patrimonio que debía ser protegido independientemente de sus fronteras político - administrativas. El centro de atención ya no

---

la especialidad de Guitarra Flamenca es de 1982 en el Conservatorio de Córdoba y la de cante, muy posterior ya, en el curso 2008-2009 en el Conservatorio Profesional de Música de Sevilla (Bonilla Roquero, 2009: 54-55).

> hay que ponerlo en la obra monumental de turno, sino en un territorio, que posee una variedad enorme de elementos patrimoniales. Digamos que lo se hace es avanzar desde un patrimonio eminentemente histórico - artístico y que se valora, por lo tanto, desde un punto de vista del gusto (algo que es subjetivo, claro), hacia una idea mucho más amplio, mucho más extensa y más acorde con los intereses generales de una sociedad que, a su vez, tiene ahora una responsabilidad, por cuanto la herencia histórica y cultural que ha recibido no puede desperdiciarse ni abandonarse («1.2. Definiciones»).

Este nuevo concepto de patrimonio establece mecanismos de protección y conservación; su valor no se basa ya solo en criterios estéticos o históricos, sino que han de ser un reflejo de cada cultura. Y estos bienes son herencia y propiedad de un pueblo: es un legado común. En este sentido, UNESCO ya hizo unas recomendaciones para la salvaguarda de la cultura popular y tradicional en la Convención de 1989, aunque no hablaba propiamente de patrimonio etnográfico.[4] En ella se define la cultura tradicional y popular como

> el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes (UNESCO, 1989).

Y establece una serie de Recomendaciones para su salvaguardia:

> La cultura tradicional y popular, en cuanto expresión cultural, debe ser salvaguardada por y para el grupo (familiar, profesional, nacional, regional, religioso, étnico, etc.) cuya identidad expresa. A tal efecto, los Estados Miembros deberían alentar investigaciones adecuadas a nivel nacional, regional e internacional con el fin de:
>
> a) preparar un inventario nacional de instituciones interesadas en la cultura tradicional y popular, con miras a incluirlas en los registros regionales y mundiales de instituciones de esta índole;
>
> b) crear sistemas de identificación y registro (acopio, indización, transcripción) o mejorar los ya existentes por medio de manuales, guías para la recopilación, catálogos modelo, etc., en vista de la necesidad de coordinar los sistemas de clasificación utilizados por distintas instituciones;
>
> c) estimular la creación de una tipología normalizada de la cultura tradicional y popular mediante la elaboración de: i) un esquema general de clasificación de la cultura

[4] Concepto antropológico de la etnografía francesa y española. Habría que esperar a la Convención de 2003, que supuso un gran avance con respecto a las recomendaciones de la Convención de 1989 de la UNESCO sobre la inclusión del patrimonio etnográfico.

> tradicional y popular, con objeto de dar una orientación a nivel mundial; ii) un registro general de la cultura tradicional y popular; y iii) clasificaciones regionales de la cultura tradicional y popular, especialmente mediante proyectos piloto sobre el terreno.

Así como ciertas directrices para su difusión en el ámbito educativo de los estados miembros, entre otras:

> a) elaborasen e introdujesen en los programas de estudio, tanto escolares como extraescolares, la enseñanza y el estudio de la cultura tradicional y popular de una manera apropiada, destacando de manera especial el respeto de ésta en el sentido más amplio posible, y teniendo en cuenta no sólo las culturas rurales o de las aldeas, sino también las creadas en las zonas urbanas por los diversos grupos sociales, profesionales, institucionales, etc., para fomentar así un mejor entendimiento de la diversidad cultural y de las diferentes visiones del mundo, especialmente las de quienes no participan en la cultura predominante.

A nivel supraestatal, esta Convención de 1989 supuso el punto de partida para el establecimiento de mecanismos de gestión e intervención sobre el patrimonio etnográfico que aún siguen vigentes. Si bien debemos destacar el inmenso avance que supuso la posterior Convención de 2003, en la que, frente a la recomendación a los estados para que documentasen, archivaran, investigaran este patrimonio y que los expertos lo incluyeran en índices y catálogos –como hemos visto– se va a insistir en que sean las comunidades, los grupos y los individuos –que se sienten representados por ese patrimonio inmaterial y que además, son la cultura viva, el patrimonio vivo– quienes se sitúen en el centro de los procesos de protección y salvaguardia, mediante su participación en ellos, situándose esta participación muy por encima de la aludida visión experta indicada por la anterior Convención. Y, sobre todo, insisten en que la verdadera forma de salvaguardar este patrimonio es transmitirlo, favorecer su conocimiento: para que el patrimonio siga estando vivo, debe transmitirse. Por tanto, todos los aspectos relacionados con la transmisión, con lo educativo, adquieren mayor relevancia en esta Convención de 2003, siendo una de sus principales aportaciones. Más que archivarlo y documentarlo como se recomendaba en la anterior de 1989 (Carrera Díaz, 2016: 16-17).

Según el Plan Nacional para la salvaguarda del patrimonio inmaterial, el patrimonio etnográfico es la cultura tradicional y popular, el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social. Sus formas comprenden la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes. Así, el patrimonio etnográfico se define como

> el conjunto de manifestaciones y formas de vida tradicionales, materiales o inmateriales, que definen las características propias de los distintos grupos que conforman una colectividad. Por un lado sirve para identificar su carácter tradicional (popular, folkló-

rico, tópico...) y, por otro, tiene capacidad para estableces las marcas de unos rasgos que son propios de un lugar y que les da una identidad.

El patrimonio etnográfico tiene dos partes bien diferenciadas: Parte inmaterial (saberes, fiestas populares, folklore, gastronomía, costumbres, hábitos y formas de vida) […]. Parte material (bienes muebles - como artesanías, aperos de labranza, utensilios... - y bienes inmuebles - como molinos, secaderos, bodegas... o cualquier tipo de construcción que tenga relación con los modos de vida de un pueblo) («2.3. Etnográfico»).

En Andalucía, se habla del patrimonio etnológico como aquel que está integrado por los espacios, construcciones e instalaciones, objetos y documentos de toda índole, actividades y manifestaciones inmateriales que alberguen o constituyan formas relevantes de expresión de la cultura y modos de vida del pueblo andaluz, o de alguno de los colectivos que lo forman (Ley 1/1991: título VII, art. 61). La posterior Ley 14/2007, del Patrimonio Histórico de Andalucía, en su artículo 61, establece:

1. Son bienes integrantes del Patrimonio Etnológico Andaluz los parajes, espacios, construcciones o instalaciones vinculados a formas de vida, cultura, actividades y modos de producción propios de la comunidad de Andalucía. 2. La inscripción de una actividad de interés etnológico en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz podrá incluir la protección de un ámbito territorial vinculado a su desarrollo, y de los bienes muebles que se le asocien (Ley 14/2007).

Una característica fundamental del patrimonio etnográfico es que es una construcción social viva, que cambia y evoluciona, adaptándose a las nuevas situaciones, pero sin olvidar las esencias. Aparte del día a día de estas tradiciones y formas de vida, son los museos y los archivos sus valedores y protectores (Ley 10/2015: Título II, artículo 3, f).

UNESCO, igualmente, define el Patrimonio Cultural Inmaterial: como

> «los usos, las representaciones, las expresiones, los conocimientos y las técnicas que las comunidades y los grupos, y en determinados casos los individuos, reconocen como una parte integrante de su patrimonio cultural».
>
> Son, en definitiva, elementos culturales, tradiciones y prácticas sociales que no tienen un contenido material, depositados en la mente, en el recuerdo del ser humano. Su conocimiento, así como las habilidades que hacen falta para su práctica son colectivas porque pertenecen a una comunidad o un grupo social. La UNESCO también habla de la evidente fragilidad de este tipo de patrimonio en tanto en cuanto depende de su mantenimiento por parte de diferentes grupos sociales.

Carrera Díaz insiste en su trabajo de tesis sobre esta fragilidad y las amenazas que se ciernen sobre nuestro patrimonio inmaterial, especialmente las fiestas: la globalización mercantilista y la política que de ellas se hace por parte de algunos sectores que la patrimonializan (Carrera Díaz, 2016: 17). Así, observamos que, con el reconoci-

miento de la importancia de este tipo de patrimonio se establece la necesidad de ser respetado, publicitado y protegido. Se trata de valorizar este patrimonio basado en la tradición, frente a un proceso globalizador cultural que puede acabar uniformando los sistemas tradicionales y culturales.

Según los documentos del Plan Nacional para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial, el Patrimonio Inmaterial tiene también las siguientes características: es tradicional, contemporáneo y viviente a un mismo tiempo. El flamenco es actual, vive y da trabajo a muchas personas. Es integrador: «se han transmitido de generación en generación, han evolucionado en respuesta a su entorno y contribuyen a infundirnos un sentimiento de identidad y continuidad, creando un vínculo entre el pasado y el futuro a través del presente» (UNESCO, cit. en «2.4. Inmaterial»). Ayuda a la cohesión social fomentando ese sentimiento de identidad, como se ha subrayado en el informe técnico elaborado para la declaración de la Zambomba de Jerez y Arcos de la Frontera como Bien de Interés Cultural (Decreto 503/2015).

El patrimonio inmaterial tiene otras características:

> Es un patrimonio rememorado, pero también experimentado. Es un patrimonio transmitido (generalmente desde la infancia), pero también recreado. Es un patrimonio vivenciado desde diferentes formas: desde la imagen, desde los sonidos, desde el olfato... Se experimenta como vivencia desde la perspectiva sensorial. Está interiorizado en los individuos y en las comunidades [...]. Está vivo y es dinámico. [...] Es un patrimonio que, como el resto, se contextualiza en un tiempo y en un espacio. Está imbricado, íntimamente relacionado, con las formas de vida de su comunidad («2.4. Inmaterial»).

Es por todo ello que, junto con la inclusión en la Lista, la UNESCO exhorta y exige a las autoridades autonómicas la labor de promover su conocimiento, protección, y difusión, dentro y fuera de la Comunidad autónoma. Andalucía ya había dado pasos en esa dirección en su Ley de reforma del Estatuto de Autonomía de 2007, en el artículo 68 del Cap. I del TÍTULO II sobre Competencias de la Comunidad Autónoma, en relación con Cultura y patrimonio: «1. […] Corresponde asimismo a la Comunidad Autónoma la competencia exclusiva en materia de conocimiento, conservación, investigación, formación, promoción y difusión del flamenco como elemento singular del patrimonio cultural andaluz». Y en el Cap. III relativo a Principios rectores de las políticas públicas, en su Artículo 37:

> Los poderes de la Comunidad Autónoma orientarán sus políticas públicas a garantizar y asegurar el ejercicio de los derechos reconocidos en el Capítulo anterior y alcanzar los objetivos básicos establecidos en el artículo 10, mediante la aplicación efectiva de los siguientes principios rectores:
>
> […] 18.º La conservación y puesta en valor del patrimonio cultural, histórico y artístico de Andalucía, especialmente del flamenco.

En cuanto al desarrollo de iniciativas de protección del patrimonio, recordemos que la Ley de Patrimonio Histórico Español en su régimen general establece tres ca-

tegorías a la hora de otorgar niveles de protección a los bienes patrimoniales: Patrimonio Histórico Español (grado mínimo de protección); Inventario General de Bienes Muebles (un nivel superior de protección); y Bienes de Interés Cultural (grado máximo de protección).

Por su parte, la Ley 14/2007 del Patrimonio Histórico de Andalucía (LPHA),que regula todo lo relativo al Patrimonio Cultural de nuestra comunidad, recoge una serie de normas de protección específicas para determinados tipos de patrimonio, como son el arqueológico, el patrimonio etnográfico, o el patrimonio documental y bibliográfico, entre otros. En este sentido, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía ha declarado B.I.C. –máximo nivel de Protección otorgado por las autoridades– en virtud de la anterior Ley de 1991 y la actualmente en vigor Ley 14/2007 del Patrimonio Histórico de Andalucía los siguientes elementos culturales relacionados con el flamenco: los Registros Sonoros de la Voz de Pastora Pavón, Niña de los Peines (Decreto 135/1999); la Fiesta de Verdiales (Decreto 453/2010); la Escuela Sevillana de Baile (Decreto 518/2012); la Escuela Bolera (Decreto 521/2012)[5]; los rituales festivos de las zambombas de Jerez y Arcos de la Frontera, ya citados, en 2015, y el Fandango de Huelva (Decreto 92/2020).

Los retos en relación con la protección de estos bienes del patrimonio, especialmente de las actividades de interés etnológico como las zambombas son importantes y en este reto es decisivo el rol de las autoridades locales que deberían contar con la participación de los colectivos implicados para su mejor salvaguardia. En este sentido, la Ley Andaluza de Flamenco (2023) supone un nuevo impulso al conocimiento y protección de sus bienes patrimoniales.

Dicho esto, deseo orientar la mirada sobre los avances alcanzados en el ámbito educativo de nuestra comunidad autónoma en relación con el flamenco. Para no remontarnos a los años ochenta del pasado siglo, cuando se dieron los primeros pasos al respecto en el contexto de la constitución inicial de nuestra realidad autonómica, remitiré este repaso al año 2007, en el que, al amparo de la Reforma del Estatuto de Andalucía citada, se iniciaron una serie de gestiones destinadas a establecer las medidas conducentes a la inclusión efectiva del flamenco en el sistema educativo andaluz. Se dirigió en primer lugar a las Enseñanzas artísticas de Régimen especial: Conservatorios, implantándose la especialidad de cante y organizándose los grados profesionales y superiores de danza. Recordemos que la especialidad de guitarra flamenca llevaba implantada en el Conservatorio de Córdoba desde la Ley educativa de 1990 (Ley Orgánica 1/1990).

Posteriormente, en el curso 2012/2013 se incluyó el flamenco en los planes y programas de innovación de la Consejería de Educación, al amparo del programa nacional que sobre patrimonio promovió el Ministerio de Educación. Durante el curso siguiente, se publicó la Orden de 7 de mayo de 2014,[6] por la que finalmente se establecen medidas para la inclusión del flamenco en el sistema educativo andaluz en niveles no universitarios; esto es, en la enseñanza general de la ciudadanía andaluza.

[5] Escuela bolera por su relación con el flamenco.

[6] Por la que se establecen medidas para la inclusión del flamenco en el sistema educativo andaluz (BOJA 101).

La publicación de esta orden supuso un respaldo a numerosos docentes que ya veníamos incluyendo contenidos flamencos en la enseñanza no universitaria, casi sin ningún amparo legal. Se ponía en marcha también un Portal educativo de flamenco y los Premios Flamenco en el Aula.

Como resultado de todo ello, la propia Junta de Andalucía publicaba en su web hace dos años que «un total de 1.389 alumnos estudian este curso flamenco en alguno de los conservatorios de Música y Danza de Andalucía, atendidos por 139 docentes. En concreto, 952 cursan la especialidad de Baile Flamenco y 437 Cante Flamenco o Guitarra Flamenca, tanto en las enseñanzas profesionales como en las superiores» («Más de 1.300 alumnos…»). No se disgregan los datos por especialidades de cante y guitarra, ni por grados profesional o superior.

Además, añade literalmente: «En cuanto a las enseñanzas de régimen general, en sus distintas etapas (Infantil, Primaria, Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato) la música en particular y la educación artística en general son aspectos incluidos en los currículos educativos, así como la consideración del flamenco como patrimonio cultural a difundir y potenciar». En los currículos vigentes hasta el curso pasado es en las materias de música y educación artística en los que el flamenco mantiene presencia curricular, esto es, forman parte del temario y cuentan con sus correspondientes criterios de evaluación.

Pero la Junta de Andalucía resaltaba entonces en su web que la Consejería (de Desarrollo Educativo) «también viene desarrollando medidas que complementan las curriculares con el objetivo de difundir e impulsar la presencia del flamenco en las aulas porque contribuyen al desarrollo integral y pleno del alumnado, además de favorecer la valoración, apreciación y respeto por este arte» («Más de 1.300 alumnos…»).

Entre estas iniciativas destacaba el programa Vivir y Sentir el Flamenco, que «pretende vincular los procesos de enseñanza-aprendizaje a la manifestación artística del flamenco». Destacando que este programa había experimentado un incremento considerable de los participantes, pasando de 62 centros el curso anterior a 254 en el curso 2022/23.

Subrayaba también los Premios Flamenco en el Aula, con el objetivo de reconocer las buenas prácticas educativas desarrolladas por los centros para la inclusión del flamenco, así como la labor de docentes y comunidades educativas en el tiempo. También se reconocen la elaboración de materiales y recursos educativos. Desde la primera edición, en el curso 2014/2015, se han reconocido a más de 60 proyectos de centros, así como a personas e instituciones andaluzas que se han destacado por su labor de divulgación y formación del flamenco en los centros educativos («Más de 1.300 alumnos…»).

En la web se citan también el resto de medidas, como la Celebración el 16 de noviembre del Día del Flamenco en los centros educativos, la colaboración del Ballet Flamenco de Andalucía lanzando un reto para *flashmob* de baile por tangos destinado al alumnado, y la celebración de Jornadas formativas para preparar y dotar al profesorado de las distintas enseñanzas y niveles del sistema público andaluz de las herramientas necesarias para la inclusión del flamenco dentro de las actividades de ense-

ñanza-aprendizaje en sus centros. Destacando que el curso anterior (2021/22) más de 600 docentes andaluces recibieron formación en flamenco.

Todas estas medidas, que acaban de cumplir diez años, son muy positivas y, como decía, han supuesto un antes y un después en relación con la presencia y valoración del flamenco en los centros educativos. No tendríamos tiempo de relatar la satisfacción que se experimenta desde todos los sectores de la comunidad educativa cuando se implican en los citados proyectos de Vivir y Sentir el Flamenco.[7]

Dado que ha transcurrido un tiempo prudencial, puede ser conveniente seguir avanzando en esta línea y profundizar de manera más curricular esta presencia de la cultura flamenca en la enseñanza. Y en este sentido se debe señalar que la publicación de la Ley Andaluza del Flamenco, en el mes de abril de 2023, serviría de marco normativo para ese ansiado proceso de profundización. Pues en el Título cuarto de la misma, «De la enseñanza del flamenco», dedica su Artículo 23 a la Presencia del flamenco en el sistema educativo andaluz; el Artículo 24 a la Formación del profesorado; el artículo 25 al flamenco en el ámbito universitario y en el Espacio Europeo de Educación Superior. Y por último, el Artículo 26 al Reconocimiento de centros (Ley 4/2023).

Entre sus objetivos destacan:

- Promover la difusión del flamenco en la sociedad andaluza, con especial atención a sectores sociales desfavorecidos o especialmente vulnerables, para facilitarles su participación y desarrollo personal.

- Incorporar la enseñanza y el conocimiento del flamenco como contenido curricular estable dentro del sistema educativo andaluz en todos sus niveles.

Esta normativa fue recibida con esperanzas por numerosos docentes que ya desde 2014 y anteriormente veníamos trabajando contenidos de cultura flamenca en diferentes materias en niveles de primaria y secundaria.

Sin embargo, y a pesar de que la Ley Andaluza del Flamenco se publica en abril de 2023 y que los decretos de desarrollo curricular de la LOMLOE para Andalucía se publicaron en mayo del mismo año (Ley Orgánica 3/2020), si observamos los avances en relación con la inclusión del flamenco en nuestro sistema educativo, percibimos que estos son a nuestro parecer insuficientes (en contraste con lo establecido en los artículos 23 y 24 de la LAF). Veamos a qué nos referimos.

El artículo 23, relativo a la presencia del flamenco en el sistema educativo andaluz, establece tres medidas:

> 1. La Administración educativa incluirá el aprendizaje y el conocimiento del flamenco en las distintas etapas de la enseñanza no universitaria, mediante la inclu-

[7] El programa ha sufrido una transformación, y se enmarca, desde el curso 2023/24 en CIMA, programa para la Innovación y mejora del Aprendizaje, dentro del cual, contempla seis grandes áreas, una de las cuales es la de Arte, Cultura y Creatividad, y dentro de esta, se diversifica en seis líneas de actuación, siendo una de ellas Flamenco en el aula («Programas CIMA…»).

> sión de saberes básicos y el desarrollo de situaciones de aprendizaje relacionadas con el flamenco ya sea dentro del horario lectivo o bien como actividades complementarias y extraescolares, contando para estas últimas con artistas y profesionales del sector del flamenco.
>
> 2. Se fomentará la difusión del estudio del flamenco que se lleva a cabo en los centros de enseñanzas artísticas de Música y Danza, con la participación de profesorado titulado en las enseñanzas artísticas superiores de Música y Danza por las especialidades de Interpretación de Instrumentos de Flamenco, Flamencología, Baile Flamenco y Pedagogía del Baile Flamenco.
>
> 3. La presencia del flamenco desarrollada en este artículo se realizará como parte de asignaturas, actividades e investigaciones sobre la identidad cultural e histórica de Andalucía.

Es cierto que el Decreto de Educación (Decreto 102/2023, de 9 de mayo, por el que se establece la ordenación y el currículum de la etapa de ESO en la comunidad autónoma de Andalucía) recoge la existencia de una materia denominada «cultura del flamenco» materia optativa que el alumnado puede cursar en 1º, 2º o 3º de Educación Secundaria Obligatoria. Sin embargo, se observan dos dificultades: en primer lugar, el alumnado debe elegirla entre nueve optativas, y evidentemente los centros terminan impartiendo a lo sumo las tres o cuatro optativas más demandadas; y, en segundo lugar, se adscribe la impartición de la materia al profesorado de la especialidad de música en exclusiva.

Ello complica en la mayoría de los centros la existencia de la materia, ya que si el profesorado de música (suele ser un departamento unipersonal en secundaria) carece de horario lectivo para poder hacerse cargo de ella (dos horas lectivas semanales que se añadirían a su ya ajustada carga horaria), la materia no es viable. Como consecuencia, lo que podría haber sido la oportunidad de tener una mínima formación en esta cultura en la enseñanza obligatoria se ve obstaculizada por las formas en que se plantea su impartición. La propia Consejería publicita en su web que casi 3000 estudiantes andaluces de 3º de Secundaria cursan esta optativa en Andalucía («Casi 3.000 estudiantes…»). Si tenemos en cuenta que son más de 800.000 el total de estudiantes que cursan los niveles de secundaria, bachillerato y formación profesional en nuestra comunidad durante el curso 2023/24, se hace evidente que el logro es aún mejorable («Más de 873.300 estudiantes…»). Una dificultad para superar en próximas modificaciones legislativas, en el sentido de facilitar su presencia en todos los centros educativos.

Así las cosas, lo que tenemos hoy en la mayoría de los centros andaluces es algún tema de flamenco en la materia de música (materia obligatoria con dos horas semanales en 1º y 2º de ESO y 1º de Diversificación curricular); su presencia en3º y 4º ESO es muy limitada: aparece en la materia optativa de música (una minoría de centros imparte música en estos niveles). Y fuera de la materia de música el flamenco tan solo aparece en los currículos de dos materias: Educación Física y Lengua Castellana y Literatura.

Ello a pesar de que se menciona en el Capítulo II, art. 5 del Decreto citado en relación con los objetivos de la etapa:

j) Conocer, valorar y respetar los aspectos básicos de la cultura y la historia propia y de las demás personas, apreciando elementos específicos de la historia y la cultura andaluza, así como otros hechos diferenciadores como el flamenco, para que sean conocidos, valorados y respetados como patrimonio propio;

n) Conocer y respetar el patrimonio cultural de Andalucía, partiendo del conocimiento y de la comprensión de nuestra cultura, reconociendo a Andalucía como comunidad de encuentro de culturas.

Y en el artículo 6, relativo a los principios pedagógicos:

g) El patrimonio cultural y natural de nuestra comunidad, su historia, sus paisajes, su folclore, las distintas variedades de la modalidad lingüística andaluza, la diversidad de sus manifestaciones artísticas, entre ellas, el flamenco, la música, la literatura o la pintura, tanto tradicionales como actuales, así como las contribuciones de su ciudadanía a la construcción del acervo cultural andaluz, formarán parte del desarrollo del currículo.

Pero posteriormente, cuando se especifican los saberes básicos, competencias específicas y criterios de evaluación de cada una de las materias que componen el currículo, lo que nos encontramos es endeble: mencionado el flamenco tan solo en tres materias, como decíamos: Lengua Castellana y Literatura; Música, y Educación Física. Es cierto que esto supone un cierto avance, ya que anteriormente tan solo aparecía en la materia de música. Pero ni una sola mención en el área de Geografía e Historia, a pesar de que se afirma el hecho histórico en los principios pedagógicos y objetivos generales.

Entrando en la letra pequeña del Decreto del desarrollo curricular (Decreto 102/2023): en Educación Física se aborda dentro del apartado de cultura motriz, en el que se hace referencia a «danzas del mundo como el flamenco»; y en Lengua Castellana y Literatura en el apartado de lectura guiada, criterio 2.3: «relación y comparación de los textos leídos con otros textos, con otras manifestaciones artísticas y culturales, como el flamenco, y con las nuevas formas de ficción en función de temas, tópicos, estructuras y lenguajes».

En 4º curso de ESO se cita entre las competencias específicas de Lengua y Literatura: «valorar las singularidades patrimoniales y culturales que reflejen singularidades, prestando especial atención al flamenco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad». Y en los saberes básicos, el 1.3.: «Conocer y valorar las manifestaciones patrimoniales y culturales de Andalucía desde una perspectiva lingüística, prestando especial atención a los aspectos diferenciales y concretos que se dan en el ámbito en el que se ubica el alumnado, así como el flamenco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad».

Por último, en la materia de Música: analizar obras de diferentes épocas en su contexto, como el flamenco, junto con otros géneros de música andaluza como son la tradicional, la copla o el rock andaluz. En concreto, en 1º y 2º de ESO en el apartado

de saberes básicos: contextos y culturas, la música tradicional en Andalucía: el flamenco. Cante, baile y toque. Además de Historia de la música y la danza tradicional.

En la materia optativa de Música en tercero y cuarto de ESO –recordemos, muy minoritaria– se establece en los saberes básicos: «origen y evolución del flamenco: etapas, palos más representativos, estilos y principales artistas del cante, el baile y el toque».

Queremos subrayar que apreciamos el avance que supone, pero seguimos considerando –y sin querer convertirnos en portavoz de nadie sí considero que elevo aquí el ánimo de muchos docentes que valoramos y apreciamos el flamenco como materia educativa– que sigue haciendo falta una inclusión más sistemática y en más materias, al menos en las de ciencias sociales. Con el fin de que nuestro alumnado disfrute el derecho que tiene de conocer para disfrutar su propio patrimonio cultural desde un enfoque científico y riguroso.

En el Bachillerato, por su parte –etapa no obligatoria–, la presencia se limita a la materia optativa en la modalidad de Humanidades y Ciencias Sociales denominada Patrimonio Cultural de Andalucía, donde por razones obvias se aborda el flamenco (Decreto 103/2023). En la materia Lenguaje y Práctica Musical, también optativa; y en la materia de Lengua y Literatura.

Incluso en la materia Lenguaje y Práctica Musical su introducción nos parece tibia. Cito fragmentos textuales del legislador: «prestando especial atención al patrimonio musical andaluz y a su elemento más singular, el flamenco. El uso de piezas musicales que resulten cercanas al alumnado, como por ejemplo el flamenco y sus fusiones, permitirá introducir el elemento motivador». En competencias específicas: «identificar elementos musicales de obras de diferentes estilos y acercarse a factores del contexto que afectan a la creatividad musical».

En la materia optativa de la modalidad de Humanidades y Ciencias Sociales Antropología y Sociología se cita el flamenco en el apartado introductorio en los siguientes términos: «cultura y hechos diferenciadores de Andalucía, como el flamenco, para que sean conocidos, valorados y respetados como patrimonio propio». Pero, sorpresivamente, después no aparece más ni en los saberes básicos (contenidos a estudiar) ni en los criterios de evaluación de dicha materia. Así difícilmente se va a lograr que sea ni conocido ni respetado ni valorado, porque, como diría el alumnado: «esto no entra».

Ni una sola mención en la materia troncal obligatoria de segundo de Bachillerato denominada Historia de España, que aborda principalmente los siglos de desarrollo escénico de nuestro arte (siglos XIX y XX), obviando la importancia de esta manifestación cultural en la formación de la marca España.

Tampoco podemos felicitarnos por el giro reciente que han sufrido los planes y proyectos de innovación educativa en el presente curso, y entre los que se encuentran los de Vivir y Sentir el Flamenco, quedando desdibujado dentro de un apartado que pertenece a otro apartado superior, como hemos señalado.

Dicho esto, no me gustaría que nos quedáramos con la idea ni el ánimo de la derrota, pues es cierto que se ha avanzado. A modo de ejemplo, esta misma semana, una compañera de matemáticas nos solicitaba materiales para trabajar el Día del Flamenco

con su tutoría. Hecho impensable hace veinticinco años cuando comenzaba a trabajar como docente en los institutos públicos de Andalucía.

Quisiera terminar proponiendo algunas ideas para que este avance a que me refiero se viese acelerado y redundara en un mejor y eficaz conocimiento del Patrimonio Inmaterial que celebramos hoy por parte de las futuras generaciones.

Al hilo de todo ello, el objetivo primero que podría plantearse, si se va a poner en marcha un plan estratégico del flamenco, sería que este implique un trabajo serio y riguroso en colaboración con la Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional, para seguir profundizando en la incardinación verdaderamente curricular del flamenco en los niveles educativos no universitarios.

En segundo lugar, que los principales festivales subvencionados así como los museos, centros de interpretación e instituciones como el Ballet Flamenco de Andalucía, cuenten con un programa pedagógico destinado a población escolar; que se destinen al menos las jornadas de ensayos generales como se viene haciendo en la ópera y como se ha hecho en Jerez con su Festival y se ofrezca al alumnado la asistencia gratuita o a precios especiales, acompañados de profesorado a los espectáculos de flamenco; y que esta asistencia sea considerada actividad complementaria, o sea, vinculada con su currículo escolar pero de manera sistemática y continuada en el tiempo.

En tercer lugar, que se incorporen expertos en flamenco, titulados universitarios y profesionales del sector en todas las instituciones culturales de Andalucía: en especial el IAPH, los Museos provinciales, así como en los centros de profesorado de toda la comunidad.

En cuarto lugar, que se multipliquen los actos con artistas y agentes flamencos veteranos, que tan generosamente acuden cuando se les llama a compartir sus experiencias y conocimientos en colegios, institutos, universidades, conservatorios, centros de formación profesional, Escuelas de Arte, centros cívicos, etc. Desarrollando para ello planes estructurados y sistemáticos, y que no quede a merced del voluntarismo o la predisposición del profesorado.

En quinto lugar, poner en valor todo el patrimonio coreográfico español, y al abrigo del éxito de los espectáculos de baile en la actualidad, promover su conocimiento y disfrute por parte de la población. Seguir profundizando en su presencia en la Universidad con la creación de grados y másteres, conducentes a doctorados en materia de flamenco.

En sexto lugar, cuidar y mimar al Centro Andaluz de Documentación del Flamenco, a su personal, que tan gentilmente nos atiende y surte de la documentación y muchas veces de los conocimientos que a los docentes e investigadores nos faltan en materia de este arte. Promover las exposiciones que realizan, facilitar su préstamo creando un fondo para el mismo, que su rico legado pueda pasearse por todos los centros educativos de Andalucía, con facilidad, con instrucciones claras para su trabajo con el alumnado, coordinado por profesionales docentes que conozcan las colecciones y sus potencialidades didácticas.

En séptimo lugar, que se reactiven las ayudas a la investigación en todos los niveles y se recuperen las excedencias que durante más de dos décadas existieron y que tan indignamente la crisis de 2008 nos arrebató a los docentes. Se oferten becas para

investigadores en materia de flamenco. Se apoye a la Cátedra de Flamenco de Jerez en su labor de investigación y difusión, al igual que al resto de Cátedras de Flamenco, vinculadas con las Universidades andaluzas tal como establece el artículo 25 de la LAF. En relación con esto, que se dé contenido a la formación del profesorado de forma definitiva en materia de flamenco, desarrollando lo establecido en el artículo 24 de la LAF.

En definitiva, y para concluir, que superemos como comunidad esa etapa en que alabamos el patrimonio flamenco, pero a la hora de la verdad no nos lo terminamos de creer: como si pensáramos que algo tan grande y nuestro no pudiera ser más que un sueño.

Dado el enfoque de este manifiesto no pude citar a las artistas, verdaderas depositarias de los saberes jondos. Pero no quise terminar el manifiesto sin recordar a mis maestras, mis maestros e informantes en relación con el flamenco: en primer lugar, mi madre, Maite Jiménez, persona fundamental en este acercamiento al arte jondo. A Matilde Coral, Rafael el Negro, Rocío Corrales, y Charo Cala, maestras de baile. Las bailaoras y bailaores Pepa Coral, Carmen Ledesma, Carmen Montiel, Rocío Loreto, Mari Pepa Campano, Merche Esmeralda, Cristina Hoyos, Loli Flores, Manuel Flores, Amelia Ángela, Pastora Molina, Eugenia de los Reyes, José Galván, Mariluz Oliveros, Manuela Carrasco, Milagros Mengíbar, Ana María Bueno, Ani España, Lupe Osuna, Angelita Vargas, Curro Vélez, Angelita Gómez, Ana María López, Rosario López, Carmen Casarrubios, Angelita Dorado, Yoko Komatsubara, Shoji Kojima, y Alejandro Granados. Paco Cepero, Juan Peña Lebrijano y María Vargas, en el toque y el cante. Y en el ámbito de la investigación y la didáctica, Manolo Barrios, Manuel Herrera, Brook Zern, Estela Zatania, José Luis Ortiz Nuevo, Cristina Cruces, Asumpta Sabuco, Kyoko Shikaze, José Juan Domínguez, Ana Tenorio, Joaquín Carrera, Manuel Naranjo, José Luis Navarro, Eulalia Pablos, Miguel López Castro, y Manuel Cid, entre otros.

Bibliografía

Berlanga Fernández, M. A. (2001): «El uso del folklore en la Sección Femenina de Falange: el caso de Granada», en *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, vol. 2, eds. , I. Henares Cuellar, M. L.Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo Ruiz: 115-134. Granada, Universidad de Granada.

— (2009): *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional* (coord.). Granada, Universidad de Granada.

Bonilla Roquero, A. (2009): «El flamenco en las enseñanzas artísticas: el Conservatorio de Música ‘da el cante’», en *La Nueva Alboreá*, 9 (enero-marzo): 54-55. https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/el-flamenco-en-las-

ense%C3%B1anzas-art%C3%ADsticas-el-conservatorio-de-m%C3%BAsica-da-el-cante-antonio (Consultado: 20-1-2025)

Carrera Díaz, G. (2016): *Propuesta metodológica para la documentación y gestión del patrimonio cultural inmaterial como estrategia de desarrollo social y territorial.* Tesis doctoral, Universidad de Sevilla.

Casero, E. (2000): *La España que bailó con Franco: coros y danzas de la Sección Femenina.* Madrid, Ed. Nuevas Estructuras.

Cruces Roldán, C. (1996): *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural* (coord.). Jerez, Centro Andaluz de Flamenco (Ed. Lit.).

— (2002): «La Investigación flamenca», en *Historia del Flamenco. Vol. VI (Siglo XXI)*: 393-417. Sevilla, Editorial Tartessos

— (2003): *Más allá de la Música. Antropología y Flamenco II.* Sevilla, Signatura Ediciones.

De las Heras, B. y P. Delgado (2022) «La Sección Femenina y la Instrumentalización Política del Baile Flamenco durante la Dictadura Franquista (1940-1975)», en *Social and Education History*, 11(2): 155-181.

De Mena, J. M. (1984) *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla.* Madrid, Editorial Alpuerto S.A.

Gómez Rodríguez, J.A. (2001) «La Etnomusicología en España: 1936 - 1956», en *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, vol. 2, eds. , I. Henares Cuellar, M. L.Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo Ruiz: 207-258. Granada, Universidad de Granada.

González-Varas, I. (2015) *Patrimonio cultural. Concepto, debates y problemas.* Madrid, Cátedra.

Martínez del Fresno, B. (1999) «Espectáculos de baile y danza. Siglo XX», en *Historia de los espectáculos en España*, eds. A. Amorós y J. M. Díez Borque: 335-374. Madrid, Castalia.

Moreno Navarro, I. (1996): «El flamenco en la cultura andaluza» en *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, ed. C. Cruces Roldán: 15-34. Jerez, Centro Andaluz de Flamenco (Ed. Lit.).

Steingress, G. (1993) *Sociología del Cante Flamenco*. Jerez, Centro Andaluz de Flamenco, D.L.

— (1998): *Sobre Flamenco y Flamencología.* Sevilla, Signatura Ediciones.

— (2005): *Sociología del Cante Flamenco.* Sevilla, Signatura Ediciones.

— (2023): «Flamenco andaluz y rebético greco-oriental: espejismos en la construcción de identidades nacionales». *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*(27): 2-28. https://sibetrans.com/trans/public/docs/steingress-flamenco-andaluz-y-rebetico-greco-oriental.pdf (Consultado: 18-1-2025)

UNESCO (1989): «Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular». París, 15 de noviembre. https://unesco.org/es/legal-affairs/recommendation-safeguarding-traditional-culture-and-folklore (Consultado: 18-1-2025)

— (2003): *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París.

Legislación

Acuerdo de 15 de noviembre de 2011, del Consejo de Gobierno, por el que se declara el día 16 de noviembre como Día del Flamenco en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Andalucía (BOJA de 16 de noviembre de 2011).

BOJA 101, de 28/05/2014. Orden de 7 de mayo de 2014, por la que se establecen medidas para la inclusión del flamenco en el sistema educativo andaluz.

Decreto 135/1999, de 25 de mayo, BOJA 76 de 3-7-1999, «Declaración Registros Sonoros de la Niña de los Peines».

Decreto 453/2010, de 21 de diciembre, BOJA 252 de 28/12/2010.

Decreto 518/2012, de 6 de noviembre, BOJA 220 de 09/11/2012

Decreto 521/2012, de 13 de noviembre, BOJA 232 de 27/11/2012.

Decreto 503/2015, de 9 de diciembre, BOJA 240 de 14-12-2015. https://www.juntadeandalucia.es/boja/2015/240/41 (Consultado: 19-1-2025).

Decreto 92/2020, de 30 de junio, BOJA 127 de 03/07/2020.

Decreto 102/2023, de 9 de mayo, por el que se establece la ordenación y el currículo de la etapa de Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Andalucía. https://www.juntadeandalucia.es/boja/2023/90/3 (Consultado: 19-1-2025)

Decreto 103/2023, de 9 de mayo, por el que se establece la ordenación y el currículo de la etapa de Bachillerato en la Comunidad Autónoma de Andalucía. https://www.juntadeandalucia.es/boja/2023/90/4

Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. BOE-A-1990-24172. https://www.boe.es/eli/es/lo/1990/10/03/1 (Consultado: 19-1-2025)

Ley 1/1991 de Parlamento de Andalucía de 3 de julio. Texto consolidado. https://www.juntadeandalucia.es/boja/1991/59/1 (Consultado: 19-1-2025).

Ley 14/2007, del Patrimonio Histórico de Andalucía Ley 14/2007 de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía. https://www.boe.es/buscar/pdf/2008/BOE-A-2008-2494-consolidado.pdf (Consultado: 19-1-2025).

Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE núm. 340, de 30 de diciembre de 2020. BOE-A-2020-17264.

Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural inmaterial (Disposición 5794 del BOE nº 126 de 2015). https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:d9a80e86-09ae-4fc4-8386-8e4f033dd10f/ley-patrimonio-inmaterial-boe.pdf (Consultado: 19-1-2025).

Ley 4/2023 de 18 de abril, Andaluza del Flamenco. (BOE-A-2023).

Webgrafía

«1.2. Definiciones». Recursos Educativos Junta de Andalucía [Materiales didácticos del antiguo IEDA]. https://edea.juntadeandalucia.es/bancorecursos/file/5dfc029c-fcd2-4c09-a2a4-03f0d6eadacc/1/es-an_2021060812_9102115.zip/12_definiciones.html

«2.3. Etnográfico». Recursos Educativos Junta de Andalucía [Materiales didácticos del antiguo IEDA]. https://edea.juntadeandalucia.es/bancorecursos/file/5dfc029c-fcd2-4c09-a2a4-03f0d6eadacc/1/es-an_2021060812_9102115.zip/23_etnogrfico.html

«2.4. Inmaterial». Recursos Educativos Junta de Andalucía [Materiales didácticos del antiguo IEDA]. http://edea.juntadeandalucia.es/bancorecursos/file/5dfc029c-fcd2-4c09-a2a4-03f0d6eadacc/1/es-an_2021060812_9102115.zip/24_inmaterial.html

«Casi 3.000 estudiantes eligen la nueva asignatura Cultura del Flamenco del currículo andaluz». Junta de Andalucía Educación (noticias). https://www.juntadeandalucia.es/educacion/portales/web/actualidad/w/casi-3.000-estudiantes-eligen-la-nueva-asignatura-cultura-del-flamenco-del-curriculo-andaluz (Consultado: 19-1-2025)

«Más de 1.300 alumnos estudian flamenco en los conservatorios de Música y Danza de Andalucía». Junta de Andalucía Educación (noticias) https://www.juntadeandalucia.es/educacion/portales/web/actualidad/w/mas-de-1.300-alumnos-estudian-flamenco-en-los-conservatorios-de-musica-y-danza-de-andalucia? (Consultado: 19-1-2025).

«Más de 873.300 estudiantes de Secundaria, Bachillerato, FP y Educación de Adultos comienzan las clases en Andalucía». Junta de Andalucía Educación (noticias). https://www.juntadeandalucia.es/presidencia/portavoz/educacion/185662/Educacion/Cursoacademico/Secundaria/Bachillerato/FP/EducaciondeAdultos/ConsejeriadeDesarrolloEducativoyFormacionProfesional/JuntadeAndalucia (Consultado: 19-1-2025).

«Patrimonio mundial». *UNESCO*. https://www.unesco.org/es/world-heritage (Consultado: 18-1-2025).

«Programas CIMA: Arte, Cultura y Creatividad». *Junta de Andalucía Educación* (noticias). https://www.juntadeandalucia.es/educacion/eaprendizaje/arte-y-cultura/ (Consultado: 19-1-2025).

AUTORES

Gloria Emparan ha sido concertista de piano, Premio Nacional del Disco 1981 por su grabación integral de la obra para piano de Eduardo Ocón y profesora numeraria en los Conservatorios Superiores de Música de Málaga y Granada. Es autora de *Franz Liszt y su viaje por la Península Ibérica* (1844-1845) y de la traducción y estudio del libro de F. Liszt *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859), ambos de próxima publicación.

Fco. Javier Ibáñez Corrales es guitarrista flamenco profesional (Javier Ibáñez), Diplomado en Magisterio Musical (Universidad de Cádiz, 2005), Licenciado en Guitarra Flamenca por el CSM de Córdoba Rafael Orozco (2015) y Máster Interuniversitario en Investigación y Análisis del Flamenco (Universidad de Cádiz, 2024). Actualmente es profesor de guitarra flamenca en el CPM Paco de Lucía de Algeciras (Cádiz). Estudió en la escuela de Manuel Lozano "El Carbonero" y José Luis Balao en el año 1991. Músico en compañías flamencas como la de Mercedes Ruiz (Bienal de Danza de Lyon, XIV Bienal de Flamenco de Sevilla o la Stagione 2008 Lirica e Balletto de Venecia), la de Antonio El Pipa (New World Flamenco Festival de Los Ángeles de EEUU y Teatro Nacional de San José de Costa Rica) y la de Eduardo Guerrero. Es compositor en espectáculos como "Faro", "Guerrero" (Premio del Público en el Festival de Jerez 2017 y nominado a los Premios Max en 2018) y Sombra Efímera I y II (nominado a los Premios Max en 2020), igualmente compone para "Bailar para ser" de María José Franco (XXVII Festival de Jerez de 2023 y Premio del Público). Acompaña el cante de María Terremoto a través del Instituto Cervantes en ciudades como Nueva York y Chicago (2022), donde colabora el saxofonista Tim Ries (The Rolling Stones) y hace de segunda guitarra de Santiago Lara en el 42º Festival de la Guitarra de Córdoba, dentro de la obra "Medea" y "La canción andaluza" del maestro Manolo Sanlúcar (2023). Músico en ¡Que suenen con alegría! con las voces de Ainhoa Arteta, María Terremoto y la dirección de Paco López (2023). En el XXIII Flamenco Festival (2024) forma parte de "La Gala Flamenca" de Manuel Liñán (Sadler´s Wells de Londres, City Center de New York, Berklee Performance Center de Boston y AdrienneArscht Center de Miami), también en el LXIII Festival Internacional del Cante de las Minas (2024) junto a Eduardo Guerrero, David Palomar y Ricardo Fernández del Moral y en la XXIII Bienal de Flamenco de Sevilla (2024) con la cantaora Argentina en el Teatro de la Maestranza con el espectáculo Sonoridad "M" (1842-2024).

Antonio Martín Moreno es Catedrático jubilado de Musicología de la Universidad de Granada y del Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada. Premio Extraordinario de Doctorado y Primer Premio Nacional de Investigación Musical del Ministerio de Educación (1975). Pertenece a la generación de musicólogos (J. López Calo, O. Martorell, F. Bonastre, D. García Fraile, E. Casares) que gestionaron ante el Ministerio de Universidades la programación de la Musicología universitaria. Ha sido director del Departamento de Hª y Ciencias de la Música y del Máster Oficial de Patrimonio Musical de la UGR, Director del Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1984-1987), Director de los Cursos Internacionales Manuel de Falla del citado Festival (1985-1995), Vocal del Consejo de la Música del Ministerio de Cultura y del Consejo de Programación de la Orquesta Nacional de España, Presidente del Jurado del Certamen Internacional de Guitarra "Andrés Segovia", a propuesta del propio Andrés Segovia (1985-2015), entre otros nombramientos, y Académico correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona. Socio de Mérito (2003) de la Sociedad Española de Musicología. Premio a la Excelencia Investigadora de la Universidad de Granada y Medalla de Oro de la Diputación Provincial de Granada. Cuenta en su haber con numerosos libros y artículos científicos sobre la música y músicos españoles, entre los que cabe citar su *Historia de la Música andaluza* (Sevilla, 1985), *Historia de la Música española: el siglo XVIII* (Madrid, 1985), «Enrique Morente y la Musicología actual» (Prólogo al libro de F. Barrera Ramírez, *Un rockero llamado Enrique Morente. En torno a Omega,*1996),«El Epistolario de Manuel de Falla: estado de la cuestión y proyecto de edición» (2017), «El despertar y auge de los Nacionalismos musicales: De Franz Liszt a Felipe Pedrell, Isaac Albéniz y Manuel de Falla» (con Gloria Emparan, 2020), «El Concurso de Cante Jondo, modelo erróneo de Nacionalismo musical español (1)» (2021-2022), «Del Concurso de Cante Jondo a *El Retablo de Maese Pedro* y el *Concerto*: el Nacionalismo musical español después de 1922 (y 2)» (2023-2024).

David Monge García es Titulado Superior en Guitarra Flamenca por el CSM Rafael Orozco de Córdoba, Máster en Investigación y Análisis del Flamenco por la UGR y Profesor de Guitarra Flamenca en los conservatorios de música y danza de Andalucía. Músico formado en Madrid y Andalucía, se nutre de los maestros de Guitarra Flamenca Oscar Herrero, Rafael Riqueni, Manolo Franco, "El Viejín", "Niño de Pura" y Víctor Monge "Serranito", entre otros. Aprende las formas del baile y el cante flamenco en la escuela Amor de Dios de Madrid. Trabaja como intérprete en peñas y en tablaos como Torres Bermejas o Las Tablas de Madrid, así como en el Teatro Coliseo, el Teatro la Latina de Madrid, en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares o el Teatro Cervantes de Málaga. A nivel internacional tiene la oportunidad de actuar en espacios escénicos como el Palace of Fines Arts (San Francisco, USA), el Forbidden City Concert Hall (Beijing, China), el Estrada Theater (Moscú, Rusia), la Arena de Monterrey (México), el Théâtre du Lèman (Genève, Suiza), el National Palace of Arts "Ukraina" (Kiev, Ucrania) o el Finland Talo Hu-

set Hall (Helsinki, Finlandia). En el ámbito académico realiza ponencias musicales ilustradas sobre guitarra flamenca en universidades como la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Granada, o la Université Franche-Comté, (Besançon, Francia). Es el transcriptor del primer disco de Víctor Monge "Serranito" (Oscar Herrero Ediciones), así como autor de artículos de investigación sobre guitarra flamenca. Así mismo trabaja en el ámbito de la gestión cultural con la Asociación de Violería y Organología Instrumental Romanillos-Harris.

Carmen Penélope Pulpón es licenciada en Geografía e Historia y Doctora por la Universidad de Sevilla, con una tesis titulada "Bailaoras de Sevilla. Aprendizaje, profesión y género en el Flamenco del Franquismo y la Transición. Estudio histórico-etnográfico de casos (1950-1980)". Se ha dedicado a la enseñanza en institutos públicos de Andalucía durante más de 20 años y ha compaginado esta tarea con la investigación y la docencia en el Máster de Investigación y Análisis del Flamenco en UCA desde 2018. Ha sido profesora también en el Grado de Antropología en el Centro Asociado UNED María Zambrano (Málaga). Ha sido asesora de Flamenco en la Consejería de Educación (años 2010-2017), como miembro del equipo que impulsó las medidas para la inclusión del Flamenco en el sistema educativo andaluz. Coordinó el equipo que realizó el Informe Técnico para la Declaración BIC de las Zambombas de Jerez y Arcos de la Frontera en 2012 para la Delegación de Cultura de Junta de Andalucía. Es autora, en colaboración, de la Guía didáctica del Centro Andaluz de Documentación de Flamenco. Ha publicado el capítulo "*Transgressions and observance of rules in profesional dancing practices of bailaoras flamencas during Franco Regime: 1950s and 1960s decades*" en el volumen colectivo *Dance, Ideology and Power in Francoist Sp*ain*(1938-1968)* coordinado por Mártínez del Fresno y Vega Pichaco. (Editorial Brepols, 2017). Desde 2020 es miembro de número de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos de Jerez.